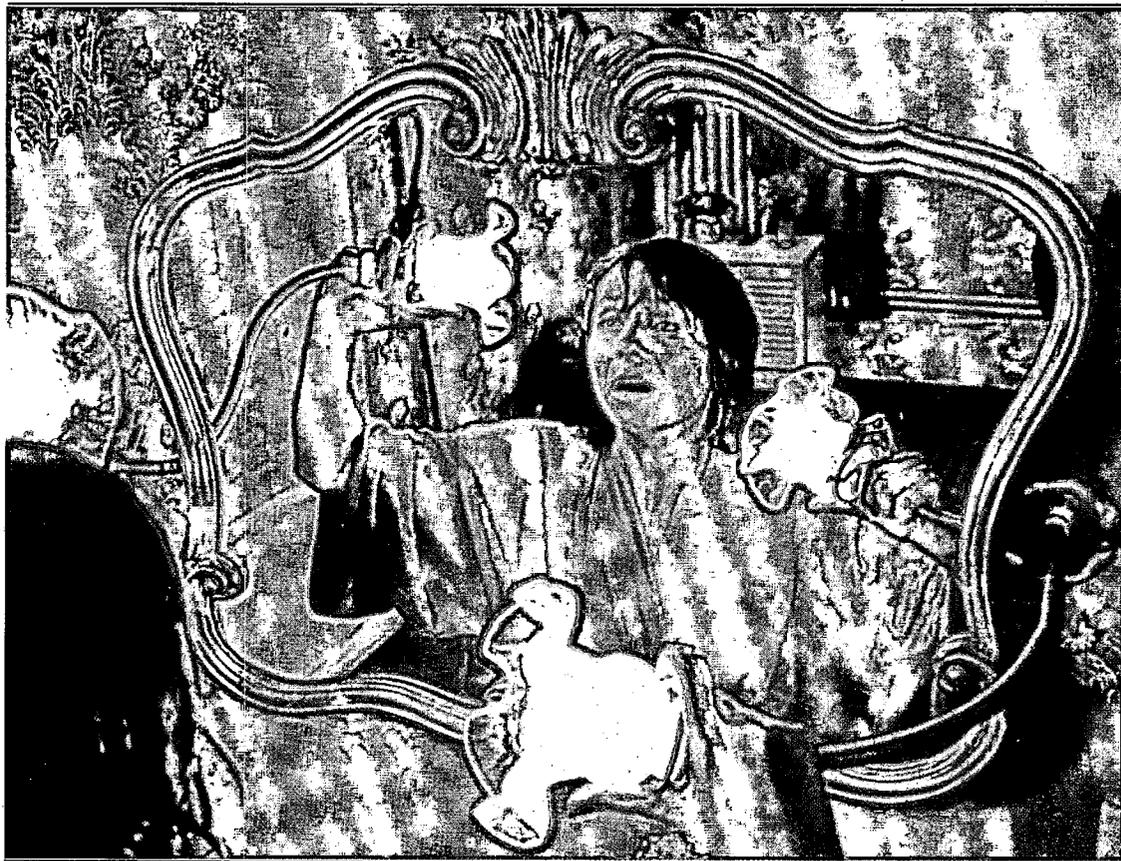
Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Venezia '85: Leoni e leonesse
Zanussi: perché abbiamo premiato Agnès Varda
I film di Peter Weir - Taccuino indiano
Il cinema italiano dopo la crisi

N. IV 1985

Gremese Editore

A.XLVI N.4 OTTOBRE/DICEMBRE 1985

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

GREMESE EDITORE

SOMMARIO

Agnès Varda (in alto a destra) con Sandrine Bonnaire sul set di *Sans toit ni loi* (Senza tetto né legge). Qui sopra, una scena del film

Perché abbiamo premiato Agnès Varda

Krzysztof Zanussi

I membri di una giuria non possono valutare la composizione della giuria stessa. Per avere un giudizio sui film presentati in concorso, la direzione della Biennale invita chi vuole. Alla nostra giuria è stato dato un carattere eterogeneo, con prevalenza di personalità assai lontane dal mondo del cinema. C'erano infatti tre scrittori celebri, fra cui un premio Nobel e un accademico di Francia, ma di essi solo uno aveva esperienza di cinema avendo sceneggiato un suo romanzo; c'erano tre illustri rappresentanti delle discipline visuali, due dei quali pittori e il terzo architetto; e c'erano tre registi e un critico cinematografico.
La sproporzione fra personalità lontane e vicine al mondo dello spettacolo, con prevalenza delle prime, non l'avevano voluta gli organizzatori. È stata la conseguenza di assenze impreviste, quelle di due registi e di un teorico del cinema, che per vari motivi non hanno potuto partecipare ai lavori.
Il fatto che la maggioranza dei giurati fosse costituita da persone lontane dal cinema non ha squalificato i giudizi che sono stati espressi.
La stampa ha calcato la mano sullo "squilibrio" dell'aspetto professionale dei giurati. Secondo me, a sproposito. La giuria di un premio letterario è forse formata soltanto da scrittori? E quella di un concorso musicale è forse formata soltanto da musicisti? C'erano invece altri aspetti da considerare nella composizione della giuria, per esempio quello del sesso (non c'erano donne), quello etnico (non erano rappresentati gli extra-europei), l'assenza di rappresentanti del mondo culturale tedesco, gli anglosassoni in minoranza, ecc.
Contro ogni previsione, i tempi della giuria per arrivare ad esprimere i giudizi sono stati relativamente brevi e, quel che più conta, ogni decisione è stata presa senza contrasti estremi. Benché non ci fossero donne tra noi, abbiamo premiato due film fatti da donne, e benché gli anglosassoni fossero in minoranza, abbiamo premiato tre film girati in inglese.
Se è possibile tirare una conclusione, mi sembra opportuno ricordare che nel processo di valutazione delle espressioni artistiche conta non tanto la professionalità del giurato quanto la sua personalità, la sua sensibilità artistica e la sua cultura generale. Sono profondamente soddisfatto di aver presieduto una giuria come quella di quest'anno.
I film più discussi sono stati quattro. Quello di Agnès Varda ha trovato l'appoggio della maggioranza e, cosa non meno importante, deboli resistenze

da parte dei giurati che ne erano meno entusiasti. Insisto sull'aspetto "negativo" di ogni voto: nelle giurie sono importanti in ugual misura l'entusiasmo di chi è favorevole e la vivacità di chi è contrario. Il compromesso finale si basa su questi due elementi: vale il giudizio di chi è "pro", ma è parimenti importante che chi è "contro" non lo sia in modo assoluto. L'opera della Varda conclude il lungo cammino della Nouvelle Vague. *Senza tetto né legge* è un film rigoroso e onesto, e contiene elementi del linguaggio cinematografico originali e rari (per esempio, personaggi che si rivolgono direttamente al pubblico). È un film niente affatto sentimentale. È severo e duro. Non concede quasi niente.

Altri candidati per il Leone d'oro erano il film franco-argentino di Solanas e il film americano di Skolimowski (entrambi premiati con i premi speciali). *Tangos* ha impressionato tutti per la sua musica originale e sofisticata e per l'autenticità dell'osservazione sociale. La vita quotidiana degli esiliati argentini a Parigi è presentata con tenerezza e ironia. La struttura drammaturgica del film evoca i ricordi degli anni sessanta, quando il cinema aveva il coraggio di raccontare storie "aperte", senza ridurle negli schemi tipici del cinema commerciale.

Il film di Skolimowski mi sembra particolarmente interessante come tentativo di trapiantare il linguaggio del cinema europeo in quello americano. La storia della nave-faro, basata su un racconto tedesco, si avvicina agli stereotipi del cinema d'azione, ma mantiene una dimensione morale ed esistenziale che mi sembra collegata con la cultura del Vecchio Continente. Il ruolo di Robert Duvall mi sembra particolarmente riuscito.

Il premio per il miglior attore è andato a Depardieu. È stato, come accade spesso, un gesto d'apprezzamento non solo verso l'artista ma anche verso il film. Lo stesso problema l'abbiamo incontrato non assegnando il premio per la migliore attrice (le due candidate più forti, la Bonnaire e la Birkin, erano le interpreti di film già premiati). Abbiamo tuttavia approfittato di questo "vuoto" per segnalare tre film che hanno interessato la maggior parte dei giurati, il greco *Petrina Chronia,* l'armeno *Tango ňasego destva* e lo jugoslavo *Život je lep.*

Per il premio opera prima o seconda c'erano solo tre concorrenti, tra cui l'olandese Orlow Seunke, vincitore dello stesso premio nel 1982.

Abbiamo attribuito due Leoni speciali a due maestri del cinema per il complesso della loro opera, in occasione della presentazione in concorso dei loro film più recenti: uno per Huston e l'altro per De Oliveira, pensando di equilibrare il genere di cinema più accessibile al grande pubblico con l'omaggio a un autore di cinema per intenditori (per non dire esoterico). Su *Le soulier de satin* le discussioni sono state accesissime, perché più contrastanti erano le opinioni.

Le deliberazioni sono state prese a maggioranza, mai all'unanimità. Sono rimasto sorpreso dal commento dei giornalisti, che hanno giudicato il voto a maggioranza come un segnale di dissenso. Niente vero. Il dissenso si esprime con il *votum separatum,* il consenso con il voto a maggioranza. Spesso, l'unanimità suscita sospetto (a eccezione dell'unanimità accompagnata dall'entusiasmo generale). Considerando poi le esperienze vissute dal mio paese, mi sembra ironico difendere in Italia il principio del voto democratico.

Senza tetto né legge: Agnès Varda e l'idea di libertà

Roberto Ellero

Nel presentare la XLII edizione della Mostra, Rondi aveva insistito sulle sue aperture "giovaniliste". Intendeva riferirsi, con ogni probabilità, agli appuntamenti di mezzanotte, o a film come *Legend*, catapultato in concorso in ossequio al gusto (presunto) dei teen-agers. Col senno di poi, si può dire che una curiosa coincidenza ha in fondo premiato la sua "divinazione", assegnando il sempre ambito Leone d'oro del festival veneziano a un film come *Sans toit ni loi* (Senza tetto né legge) che a un determinato tragico *modus vivendi* della gioventù contemporanea per l'appunto si ispira e conforma: «Avventure e solitudini — per dirla con le parole dell'autrice, Agnès Varda — di una giovane vagabonda che non sente il freddo ed è di poche parole, raccontate da chi ha incrociato la sua strada, quell'inverno, nel Sud della Francia».
Il triste epilogo — una ragazza riversa in un fossato, morta di stenti e di inedia — fa da prologo alla vicenda che intende *fenomenologicamente* ricostruire le ultime settimane di vita di Mona, campeggiatrice fuori stagione, errante incarnazione di un bisogno di libertà che non conosce ideologia e corre parallelo a una emarginazione che prima o poi non potrà che sfociare nell'autodistruzione. Un diploma di stenodattilografia alle spalle, con tutto ciò che di mediocre quel pezzo di carta poteva garantirle, Mona si accontenta di poco: un *boulot* qualsiasi ogni tanto per racimolare qualche soldo, un piatto di minestra calda dalle suore, la tenda canadese sistemata alla meglio fra le tombe di un vecchio cimitero, un po' d'acqua, qualche sigaretta, uno spinello... Che così fosse in vita lo apprendiamo un po' per volta dalle testimonianze di chi — poco o tanto — ha avuto a che fare con lei nel corso di quest'ultima *tranche de vie*. Perlopiù personaggi qualsiasi, presi dalla strada, talvolta lo sguardo in macchina come se stessero parlando in televisione, pronti a snocciolare piccole verità, grandi illazioni, una punta di invidia sul conto di quella vagabonda non si sa da dove venuta, simpatica benché introversa, irregolare per natura rispetto agli stessi modelli di presunta vita alternativa. Dice di desiderare un pezzo di terra, per tirar su patate, ma alla prova dei fatti riesce a mandare in bestia persino l'ecologista Philo, che la ospita in fattoria: «Tu non sei emarginata — le dice — sei "out"; la tua non è erranza, è errore... hai scelto la libertà totale e ti ritroverai sola... altri l'hanno fatto e la solitudine se li è mangiati».
Mona non dice di no all'amore, ma senza passione e possibilmente senza sopraffazione, un gesto in più nella casistica dell'esistenza, senza metter radi-

ci, senza coltivare o alimentare illusioni. Non è disposta a confidarsi. Con nessuno. Tantomeno con l'elegante platanologa che pure la prende in simpatia, spiegandole con dovizia di particolari che anche i platani mediterranei sono inguaribilmente malati, affetti da un fungo cancerogeno importato dagli americani all'epoca della Liberazione. Mona, *elle s'en fout* del mondo intero, figuriamoci della natura contaminata! "Strada e champagne", finché dura... Eppure questa sua ostinata impenetrabilità ogni tanto apre qualche spiraglio. Come quando, nella villa dove ha trovato momentanea sistemazione, riesce a rallegrare per qualche attimo l'esistenza di una vecchietta, ubriacandola di cognac e naturalmente contravvenendo alle "amorevoli" cure di chi la vuol chiudere in ospizio per ereditare, o tenere francescanamente in vita per non perdere certi privilegi. In una sequenza di struggente divertimento che ha l'autenticità della *candid camera*, un'altra emarginata evade per pochi attimi dalla noia forzata della sua triste condizione umana[1].
A mano a mano che il racconto prende corpo, alimentandosi di testimonianze, il diario a più voci va deteriorandosi, contrappuntato da un commento musicale *a variazioni* che partito da note tardoromantiche si irrigidisce e materializza in timbri sempre più bruschi, sino a divenire musica concreta, *mélange* metallico di rumori inquietanti[2]. Stremata e ormai quasi irriconoscibile, dopo che anche una comunità di lavoratori stagionali marocchini le ha sbattuto la porta in faccia, Mona si confonde e cerca rifugio in mezzo a chi ha scelto strade analoghe alla sua: drogati, piccoli delinquenti, rockettari che campano taglieggiando alla stazione gli sfortunati clienti del foto-flash... C'è chi le propone di andare a Tolosa: con quel corpo potrebbe ben figurare al mercato del porno-film... Ma Mona ci tiene troppo alla sua libertà. Torna in paese, lo trova deserto e cintato dai mezzi blindati della polizia. Strani personaggi, simili a tronchi ammantati di poche foglie, festeggiano la vendemmia a modo loro, aggredendo chiunque capiti a tiro. Mona trova rifugio in una cabina del telefono, riesce a liberarsi dei suoi aggressori e imbocca la sua ultima strada, verso quel fossato di sterpi a cui consegnerà il suo corpo abbandonato.
Malinconico, commovente, ironico a tratti ma sempre riverente, il film della Varda[3] si accomuna stilisticamente e filosoficamente a talune recenti ri-

---

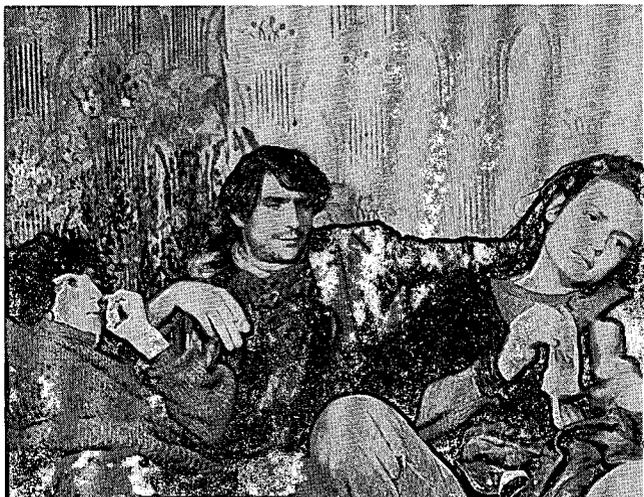
[1] L'anziana signora di cui parliamo è la ottantaquattrenne Marthe Jarnias, praticamente al suo debutto cinematografico, così come esordienti e non professionisti sono nella maggior parte gli altri interpreti del film. Fanno eccezione la protagonista, Sandrine Bonnaire, oggi diciottenne, scoperta e lanciata tre anni fa da Maurice Pialat con *A nos amours*, Macha Méril e Stéphane Freiss.

[2] L'ottimo lavoro musicale del film è di Joanna Bruzdowicz, nata nel 1943 a Varsavia, da anni residente a Parigi dove ha sino a questo momento composto tre opere: "La colonne pénitenciaire" (1972), "Les Troyennes" (1973), "Les portes du Paradis" (1985), oltre a una serie di altri componimenti regolarmente presentati in pubblico. Di notevole interesse nel film della Varda è anche lo stacco *cool* sui titoli di coda, ottimamente jazzato al sax da Emmanuel Protopopof.

[3] *Sans toit ni loi*, che segna il ritorno al lungometraggio a soggetto di Agnès Varda a nove anni di distanza dal precedente *L'une chante, l'autre pas*, è stato realizzato nell'inverno-primavera di quest'anno, in dieci settimane e mezzo, a partire da febbraio. Titolo provvisorio: *A saisir* (da cogliere, da afferrare.).

flessioni di Bresson (diciamo *Il diavolo probabilmente* e *L'argent)* che non casualmente hanno nel mondo giovanile la loro focalizzazione: rigore espositivo, impeccabilità dell'inquadratura, assenza assoluta di elementi valutativi extra-filmici, fenomenologia comportamentale di "modelli" assunti nel loro valore di pura stilizzazione "astratta" (laddove per astrazione deve intendersi il luogo ideale della riflessione e rappresentazione filmica), l'uso dei movimenti laterali di macchina in funzione sospensiva (pensiamo alla bellissima sequenza finale nel bosco, con il volo liberatorio della macchina da presa in contrappunto allo stupro cui è soggetta Mona), la scansione narrativa sostanzialmente de-strutturata.

E su tutto, la sensibilità di una descrizione che non è mai giudizio, ma comprensione degli accadimenti, compassione nell'accezione *(mitlaid)* che assegna al termine funzioni di autentico comune patimento della medesima sofferenza. «Ho voluto» dice la Varda «fare un film che fosse commovente, ma insieme che aiutasse a meditare su alcune idee, fra cui l'idea di libertà — che povera parola manipolata! — e si presentasse come un puzzle combinato in cui comunque mancano alcuni pezzi».

"L'idea di libertà". Una scelta di vita così radicalmente diversa ingenera una oggettiva simpatia e una istintiva ripulsa, sentimenti che infatti convivono e si mescolano nelle testimonianze che il film va presentando. L'idea che il massimo della libertà coincida con la distruzione, con il vuoto assoluto, non è nuova. Originali dovrebbero, semmai, essere le considerazioni al proposito, riflettendo che il disincanto prodotto dalla caduta dei valori è un terreno malfido aperto alle voragini della più completa dissociazione esistenziale. L'incanto delle ideologie produce falsa co-

Sandrine Bonnaire

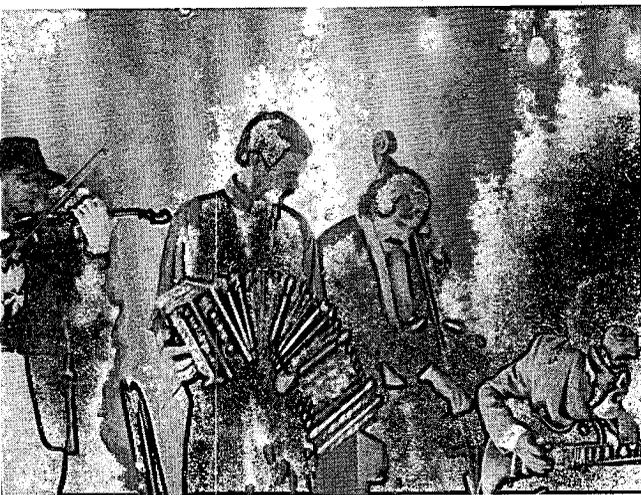
Tangos. El exilio de Gardel: un musical antiparassitario

Mauro Manciotti

Nonostante siano passati più di quindici anni (quasi venti, a voler essere precisi: il film è del 1966, ma in Italia lo vedemmo nel 1969) non abbiamo trovato molto cambiato Fernando E. Solanas dall'epoca dell'*Ora dei forni*. Non ci riferiamo a lui personalmente, e neanche alla sua esperienza di autore che pare invece essere andata a frutto nella nuova opera, *Tangos. El exilio de Gardel.* Ma alla sua maniera di fare cinema e alle scelte sul progetto culturale (ideologico-culturale) da portare avanti con il cinema. Con i registi come Solanas, nel cui lavoro si incontrano sostanzialmente due titoli nell'arco di vent'anni (né *I figli di Fierro,* 1975, né *Lo sguardo degli altri,* girato nel 1980, a Parigi, su commissione di un ente internazionale, sono stati visti molto, anche se il secondo passò a Cannes, nelle "Perspectives") il filo della coerenza interiore si rivela sempre molto significativo.
Occorrerà anche ritenere come, ieri e oggi, il quadro socio-politico sia stato determinante per la qualificazione dell'attività cinematografica di Solanas. Il primo decennio (la periodizzazione va all'ingrosso), occupato da *L'ora dei forni,* è anagraficamente giovanile, ma specialmente semiclandestino (in patria) ed economicamente (avventurosamente) indipendente; comunque, attraversato da una fortissima tensione di rivendicazione politica. Nel secondo periodo, dopo il colpo di stato dei generali in Argentina, alla semiclandestinità si sostituisce l'esilio; alla tensione di rivendicazione politica nel paese, la tensione di sopravvivere nella nuova condizione dell'esule, continuando da lontano la lotta specifica al regime militare che non ha certo tardato a connotarsi come una violenta dittatura, con le punte estreme dell'angoscioso problema dei *desaparecidos.* Da questo scarto storico-personale discende l'apparente diversità tematica, oltre a qualche mutamento di intensità nella modulazione narrativa, tra *L'ora dei forni* e *Tangos. El exilio de Gardel.* Soltanto apparente, tuttavia, poiché in entrambi i casi l'approccio ideologico alla realtà coincide, mentre l'approccio morale di Solanas si identifica con la fedeltà dell'autore all'esperienza storica del proprio vissuto.
In questa sorta di singolare musical criollo che è *Tangos,* in un turbinio di seduzioni figurative e di ritmi perentoriamente vitali, Solanas riallaccia, perfino con un briciolo di ironica testardaggine, i fili di un vecchio discorso; allarga lo spazio circa una vecchia preoccupazione, quella della ricerca di un'identità popolare argentina. È l'idea, vagamente gramsciana poiché si complica talvolta del compiacimento per un certo "spirito" argentino, del calcolo della coscienza nazional-popolare della propria cultura originaria.

Il tentativo di seguire le coordinate storico-politiche del processo di riappropriazione popolare di questa identità aveva giocato, se la memoria non fa velo (*L'ora dei forni* fu visto a Pesaro nei giorni più convulsi della contestazione, tra proiezioni interrotte, improvvise assemblee, manifestazioni in piazza e cariche della Celere), qualche scherzo imprevisto a Solanas: poiché molti erano rimasti perplessi di fronte al recupero del *côte* popolare del peronismo che l'autore accreditava nel film, forse dimenticando di coniugarlo convenientemente con un *côte* democratico del tutto assente.

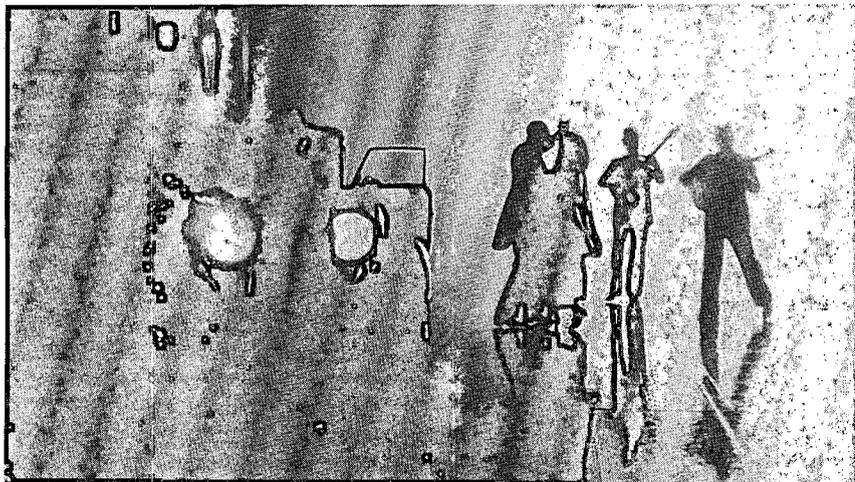
In *Tangos*, attraverso la nuova situazione dell'esilio parigino, è ancora un'identità popolare argentina che si propone e si rivendica, mediante uno spettacolo fondato sul più classico (ed esportato) dei suoi linguaggi originali, quello del tango. A differenza del primo film, in cui aveva immediatamente imboccato la strada della provocazione politica, questa volta il progetto ideologico di Solanas riesce a incarnarsi concretamente nel tessuto artistico dell'opera.

L'organizzazione espressiva di *Tangos* è ancora, in qualche maniera, di discendenza brechtiana. Non perché Solanas impieghi tecniche di rappresentazione straniata; ma perché resta operante nel suo film la dimensione didascalica, l'intento metaforico-esplicativo. Se nell'*Ora dei forni* il procedimento aveva un carattere più scheletrico e documentario, di uso politico appunto, qui elabora motivi di linguaggio più sofisticati, di un eclettismo estroso e premeditato, tra espressionistico e avanguardista. Penso, ad esempio, al momento in cui si scorge l'autore del copione, Juan Dos, che si sgonfia letteralmente, come un palloncino bucato da uno spillo, una volta esaurita la funzione di cinghia di trasmissione a Parigi delle

varie scene del musical scritte via via dal suo "doppio", Juan Uno, in Argentina dove è rimasto, avendo scelto di fare l'esule in patria.

Il distanziamento per Solanas resta una condizione irrinunciabile, si risolve principalmente nella scoperta e nella valorizzazione delle possibilità didascaliche (ma anche estetiche) offerte dall'impiego di una struttura cinematografica tipicamente di genere, quella del musical. Più propriamente, quella del musical hollywoodiano degli anni trenta e quaranta, in cui, nel novanta per cento dei casi, il musical non consisteva in altro che nel racconto delle difficoltà incontrate e delle vicende attraversate per realizzare un musical.

Solanas è svelto a volgere il musical in "tanghedia", ossia in un genere teatrale argentino che definisce con la formula "tango + tragedia + commedia". Una "tanghedia" intitolata all'esilio di Carlos Gardel, che fu il tanghista più popolare del mondo negli anni tra il venti e il trenta, una sorta di mito internazionale, la voce dolente e nostalgica della voglia di vita frustrata nell'animo della gente di Rio de la Plata, condotta zingarescamente per il mondo: per lui, la nozione dell'esilio coincideva con quella dei disperati vagabondaggi internazionali, anche quello parigino, che fu certamente accarezzato dal successo, e Bertolucci avrebbe potuto dedicargli un "primo tango a Parigi".

Ma per la "tanghedia" del film, Gardel è soltanto un nume tutelare, un'insegna, una dichiarazione di "argentinità". Le difficoltà incontrate dagli esuli argentini a Parigi per montare la loro "tanghedia" non sono quelle ricorrenti nel musical: la prima donna da sostituire perché si è fatta male o il dissidio da comporre, poniamo, tra il regista e il produttore. O possono anche esserlo, ma con una diversa responsabilizzazione di motivi.

Nella preparazione dello spettacolo parigino, Solanas fa filtrare l'intero spettro dell'esperienza dell'esilio che possiede. Vi si accumulano e incastrano i diversi scarti umani galleggianti tra politico e privato, collettivo e individuale, razionalità e umori, resistenza come riflessione e come azione, problemi di sopravvivenza e volontà di verifica del personale contributo creativo, gioco dei sentimenti e scontri generazionali, eccetera. Ne esce il film: concitato, sghembo, allegro, perfino gesticolante. E finisce per uscirne anche la "tanghedia", nella quale il microcosmo dei rifugiati argentini scarica nostalgie, precarietà, speranze, contraddizioni e problemi.
Nell'arbitrarietà della finzione (Solanas figura come unico sceneggiatore di *Tangos*) si dissimula la precisione di una realtà quasi inventariata, mentre, di contro, si libera la responsabilità paradigmatica. Basti per tutte la figura dell'autore della "tanghedia", Juan, sdoppiato da Solanas in Uno e Dos, per consentirgli di "esplicare" la condizione tradizionalmente duplice dell'esilio come si presenta all'intellettuale argentino: dentro e fuori i confini di casa. La tessitura minuta e puntigliosa della sceneggiatura riesce a pedinare, talvolta con un po' di assillo, la molteplicità e la complessità delle situazioni. Solanas gioca di continuo una partita ardua tra verità umana dei personaggi e loro significato nella costante rifrazione dei relativi rapporti. Come è nel caso di Mariana, la protagonista (se in questo caso si può parlare di un protagonista al di fuori del tango), intorno alla quale incalzano urgenze disperatissime: il suo futuro di donna di teatro, le relazioni sentimentali, i rapporti con la figlia Maria, questa sorta di "ritratto dell'esule da giovane", con le incertezze dello sradicamento e dei nuovi riferimenti vitali, cioè le incertezze di quale estraneità debba ricevere.
Anche il plot subisce questo bagno di responsabilizzazione. Poiché tra Bayres e Parigi, nella difficoltà di circolazione dei bizzarri messaggi scambiati tra Juan Uno e Juan Dos, il copione non procede e il finale della "tanghedia" tarda a venire. Con la conseguenza di fare emergere la frizione tra l'organizzazione conclusa dello spettacolo pensata e perseguita da Pierre, il regista parigino, e la natura sensuale e immediata del tango che aspira quasi esclusivamente a porsi come carica micidiale, inquieta e interrogativa, di

Marie Laforet

apertura sulla vita. Frizione che Solanas risolve mediante poco meno di un atto di fede sull'esportabilità e la comprensione delle reciproche identità, oltreché con la verità "antropologica" della recitazione degli interpreti francesi e argentini.
Nella formula della "tanghedia" applicata al film, il regista ha consentito che la commedia tendesse all'esubero. I suoi personaggi si muovono quasi sempre sotto il segno di una cordiale bizzarria che non esaurisce le proprie ragioni in una reazione quotidiana commisurata soltanto all'abnormità della condizione dell'esilio. Quest'ultima, caso mai, si affida a una corrente di allegria, piuttosto imprevedibile e stravagante, che trapela dal connettivo delle inquadrature insieme a rapide folate di ironia. Entrambi gli elementi rientrano nella quota di naturale affettuosità presente nel profilo argentino schizzato da Solanas. Poiché il suo distanziamento non arriva all'impassibilità, anzi è nutrito di calore. Si avverte in lui una qualità di coinvolgimento vicina alla solidarietà e al consenso; ed è cosa ovvia. Ma si avverte anche una preoccupazione di immagine, tutta curvata sull'esigenza dell'esportazione. Non soltanto nel presidio nazionale cercato — al polo opposto della chiacchierata scandalosità di Gardel il tanghista — nella memoria del generale San Martin, eroe della liberazione democratica sudamericana, per venticinque anni esule in Francia, e nella connessa nostalgia dell'anziano scrittore che ne ripercorre gli ultimi momenti della vita. Ma proprio in una sorta di "restauro" del mito di Carlos Gardel rispetto alle meno nobili incrostazioni biografiche.
Così, le abitudini del musical calano sul tango simili a un forte antiparassitario. Il risultato spettacolare è di una suggestione straordinaria: come se la musica di Bayres fosse stata presa in mano da un Bob Fosse al meglio. Ma nello stesso tempo perdendo un poco, in queste esibizioni vorticosamente puntuali, le tracce intossicanti della sua originaria degradazione popolare, quali si erano lette nelle pagine di un Borges o di un Ernesto Sabato.

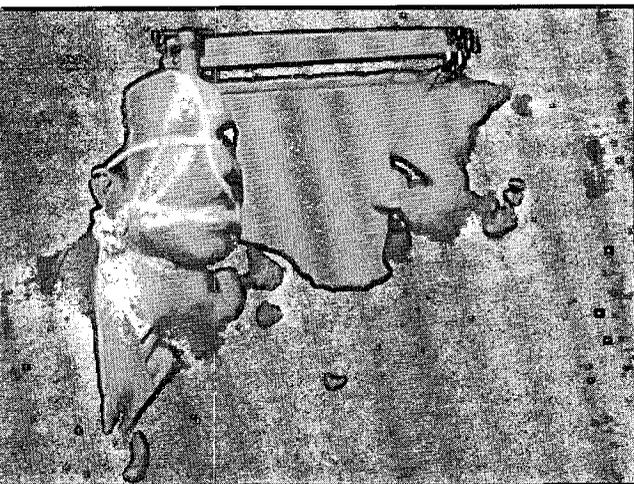
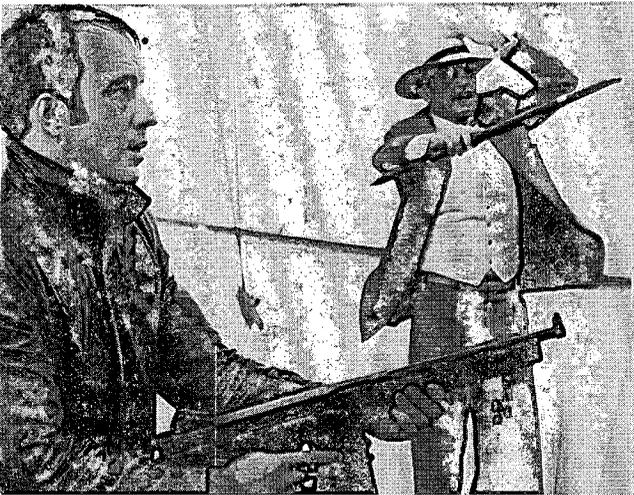
Tangos. El exilio de Gardel
(Tanghi. L'esilio di Gardel)

Francia, Argentina. 1985. ***Regia:*** Fernando E. Solanas. ***Sceneggiatura:*** Fernando E. Solanas. ***Fotografia*** (colore): Felix Monti. ***Montaggio:*** Caesar D'Angiolillo, Jacques Gaillard. ***Scenografia:*** Luis Diego Pedreira, Jimmy Vansteenskiste. ***Quadri:*** Hermenegildo Sabat. ***Musica:*** Astor Piazzolla. *Canzoni:* Jose Luis Castiñeira, De Dios, Fernando E. Solanas. ***Coreografia:*** Susana Tambutti, Margarita Balli, Robert Thomas, Adolfo Andrade. ***Interpreti:*** Marie Laforet (Mariana), Philippe Leotard (Pierre), Miguel Angel Sola (Juan Dos), Georges Wilson (Jean Marie), Lautaro Murua (Gerardo), Ana Maria Picchio (Ana), Gabriela Toscano (Maria), Michel Etcheverry (generale San Martin), Gregorio Manzur (Carlos Gardel). ***Danzatori:*** Robert Thomas, Manon Hotte, Gloria e Ediardo, Nora Codina, German Altamirano, Ines Sanguineti. ***Produzione:*** Terciné, Cinésur con la partecipazione del Ministère de la Culture (Francia), del Centre national de la cinématografphie (Francia) e dell'Istituto nacional de la cinematografia (Argentina). ***Distribuzione:*** Academy. ***Durata:*** 125'.

The Lightship: quando la nave non va

Enrico Ghezzi

... Ci sono naturalmente mille motivi per non amare, ne basta sempre uno solo per amare (per amare anche un film). Tutti sono rovesciabili, in ogni caso parecchi motivi sono all'opera intorno sopra sotto dopo prima *The Lightship* (La nave-faro). Mi affascina intanto l'incastonarsi del progetto nella carriera di un regista che amo, uno dei "nouvelle vague" che continuano a fare e a modificare il cinema. Dopo due film personalissimi e "polacchi" girati in Inghilterra, *Moonlighting* e *Success is the Best Revenge*, un film più "tradizionale", da un soggetto non suo; ma anche un film più ambiguo, più compromesso con la televisione, in qualche modo un super tv-movie prodotto dalla Cbs. Un polacco ormai inglese gira in America il soggetto di un tedesco in cui l'*eroe* è un tedesco americano che ha combattuto in marina per gli Stati Uniti, e in cui il rapporto padre/figlio ha lo stesso peso che nel precedente film di Skolimowski. Ennesima figura di un cinema *apolide* che è ormai il genere dominante — il più importante e produttivo — nell'ambito del cinema d'autore internazionale (Iosseliani, Wenders, Ruiz, Konchalovski, Wajda, Passer, Herzog, Forman, Zanussi, De Oliveira, Bertolucci..., esattamente come in quegli strani anni trenta.
Poi alcuni dati che il film *non* dà su se stesso, alcune "didascalie" che ci pervengono via uffici stampa, press-book, conferenze stampa, e che lungi dall'irritarci fanno ormai (ma hanno sempre fatto; l'ormai si riferisce forse al cinema d'autore, la cui leggenda ha più che mai bisogno di "legenda") parte del testo di un film, del suo effetto complessivo, del suo avviarsi e prolungarsi paratestuale. Due dati soprattutto: il film è stato girato davvero in inverno e davvero su una nave ancorata al largo, nell'oceano; e lo scambio di ruolo tra i due attori protagonisti (Brandauer doveva essere il gangster e Duvall il capitano) pochissimo tempo prima dell'inizio delle riprese, dietro suggerimento di una segretaria di edizione. Il primo dato sconcerta, e può sembrare un trucco da press-book, perché il film proprio grazie alla concentrazione del set potrebbe essere stato girato in gran parte in studio.
L'ultima disperata conferma di ciò l'aveva data Herzog in *Fitzcarraldo*, dove metà delle scene fluviali in mezzo alla foresta amazzonica non evidenziavano affatto la propria flagranza, potevano provenire da uno studio di Monaco di Baviera, magari per il montaggio imposto dalla particolare difficoltà delle condizioni di ripresa (Bazin, Bazin...: quando si rischia la vita la morte il montaggio dovrebbe sempre restare *interdit*). E tuttavia come restare indifferenti — resti pure indifferente il cinema — a questi investimenti fortissimi sul set, a questa speranza di immaginario che cerca di con-

Dall'alto, Klaus Maria Brandauer e Michael Lyndon; Arliss Howard e Robert Duvall; Robert Duvall (legato e imbavagliato)

taminare la forza figurativa e simbolica del cinema, e che vi si perde. Vi si perde mentre la gente esce dal cinema dicendo "bel film/brutto film".
Se il vulcano de La Soufriére (un'*isola*) non esplode e se la *nave* di *Fitzcarraldo* appare una normale nave fluviale ben inquadrata in ambiente amazzonico, se *The Lightship* può apparire a tratti — o ad alcuni — "stagey", "teatrale", ugualmente nell'informazione in qualche modo documentaria che questi film/set vorrebbero dare di sé c'è una tensione che è disastroso — per il cinema, e per i nostri occhi le nostre visioni — lasciar perdere. Né si deve lasciar perdere il rischioso tentativo di "gravità" da parte di un cineasta leggero dissonante jazzistico come Skolimowski. Né il gioco degli interpreti, che lascia intravedere la possibilità vertiginosa di un doppio "miscasting" e nello stesso tempo (come in ogni gruppo, in ogni famiglia, in ogni coppia, in ognuno, a lungo osservato o "vissuto") dice di un'equivalenza di forze e di uno scambio di valenze continuo tra i poli che è il cemento centripeto di qualunque *dramma*. Le liti con Brandauer, personaggio visibilmente "tagliato" al montaggio, appartengono al repertorio teatraldivistico ma anche alla situazione claustrofobica in cui il set naturale della nave-faro ancorata in alto mare assume tutto il senso del *vuoto-chiuso* di uno studio, a metà tra la selva di *Legend* e un isolotto deserto antonioniano.
Nulla di tutto ciò è indiscutibile. E troppo meccanico potrà sembrare quel che a me sembra il bellissimo taglio dato al soggetto nel film. L'immagine distornata della nave-faro, punto necessario di equilibrio che per assicurare il movimento altrui nega il proprio. La folle idea dirottatrice di Duvall: dirottare una nave che non ha rotta, che è solo un puntoluce e non un itinerario. La precisio-

ne con cui, impossibilitata a percorrere il mondo, la nave-faro diventa immediatamente *il mondo*, la solita figura del "microcosmo", e come tale (immagine del mondo, oggetto relazionale privilegiato) viene considerata da Brandauer. Meno meccanico mi sembra il modo in cui il racconto sfugge alle tipologie più logore del sottogenere rammentato da Kezich (il gruppo civile in balia di un piccolo gruppo criminale composto da capo nevrotico intelligente e gregari bruti e brutali). Per esempio, dando alla voce fuoricampo del figlio un ruolo narrante "dal futuro" che evita la suspense più ovvia e inquadra gli avvenimenti in un'aura di incubo oggettivo, di fiaba per adulti, di coscienza oscura e nebulosa. O mantenendo uno scarto temporale, facendo cioè un film "in costume" (fine '40/primi '50), naturalmente non su una nave passeggeri dove ciò farebbe moda o racconterebbe di moda ma su una nave-faro dove a stento ci se ne accorge.

Non è mai stato un maestro concertatore, Skolimowski. Squilibri lirici, giochi, urla mortali, lancinanti passioni anche un po' eccessive (da riderne infine), attimi stati piaceri spezzati un po' prima che la spezzatura sia tragedia. Qui, contro ogni apparenza, non riesce il "piccolo film" esatto su un genere non suo. Spinge in tutte le direzioni le aporie della situazione di base, le dilata, evita di ancorarsi davvero in un solo gioco e in una posizione, una volta assicurato il set. Più ancora dell'ambiguità è *l'incertezza* il suo obiettivo e il suo centro (e il mio motivo d'amore). Letteralmente apolide come il suo cinema, il film assume una valenza mitica, quasi "fantastica", sopporta bene l'affrettato deus ex machina dell'esplosione finale. In modo sfumato, *The Lightship* condivide le preoccupazioni di alcuni dei film più provocanti e avanzati visti a Venezia '85, tesi soprattutto a mettere in scena diverse maschere e figure del *tempo*. Dai geniali film di De Oliveira e Zemeckis al sorprendente *Legend* di Scott (fino a oggi il film più ambizioso e meno "facile", anche se certo meno perfetto di *Alien*), è il *tempo* l'attore principale, il soggetto sottoposto alle maggiori avventure e mutazioni. Fermandosi come sembra fare, Skolimowski ci consente meglio di veder passare il tempo.

Ma più di altre volte, specie intervenendo su un film, mi pare che il discor-

so (mio) si esaurisca in una funzione "fàtica". Non che il gioco non possa essere divertente, in rari casi. Però io stesso posso "capire" con facilità tutte le obiezioni fatte a un film come questo, sottilmente facendole mie. Le qualità possono essere rovesciate. *Incertezza*, che per *The Lightship* mi sembra un concetto chiave (come già alla fine degli anni '70 appariva decisivo — e ha già agito... — quello di "testo incerto"), può essere un termine primo nell'altrui lista dei difetti. Difficile ma essenziale allora chiarire che questa "indifferenza", sicuramente a volte un valore sublime di alcuni autori alcuni film (il "non è cinema" o "è proprio cinema?" pronunciato anche dalle giurie di fronte al capolavoro di De Oliveira è più che comprensibile, e pone l'accento sulla grandezza del film: quanti sono in un anno o in un decennio i film che ci costringono a ripensare *cosa* è [il] "cinema"?), si può portare su un piano di *morale*, ovvero di un altro universo — l'ultimo — autoreferenziale, in cui però i giudizi possono determinarne altri in ogni campo.
E nel film di Skolimowski, con molta chiarezza, è presente e iscritta una sovradeterminazione "morale", una domanda attonita non tanto di "bene" e "male" quanto (è il massimo che può accadere, specie in un festival) di "buono" e "cattivo". La visione del figlio procede per successivi annebbiamenti verso un'agnizione drammatica del padre che avviene nel momento di maggior follia sua e del suo doppio gangsteristico. E la nave non va, si rivela fotografia del tempo, fotografia del luogo in cui si fotografa il tempo, il *set*; quel set *vero* (la nave in mare...) ma non più né meno di quello costruitissimo in studio che ci mostra in *Legend* un'intera foresta.
Incertezza del cinema oggi (e a Venezia), come realtà *forte* da vivere. Incertezza di tempi (i secoli che sfumano l'uno nell'altro come le catene-montagne che si confondono all'orizzonte, ricorda Claudel/De Oliveira...; un passato recente modificato e visto direttamente come già lo vede da decenni tutta la cultura di massa, cioè già letteralmente "cambiato dal futuro" — da noi —, in *Back to the Future*), di spazi, di limiti soprattutto, cioè di possibilità di *riconoscimento* dei luoghi e dei tempi in cui avviene qualcosa. Fino all'*alta definizione video* o ai maxischermi cinema superstereodolby, in uno strano estremo neorealismo dell'immagine verso se stessa. Basta, anche se non è più un altro discorso.

Robert Duvall

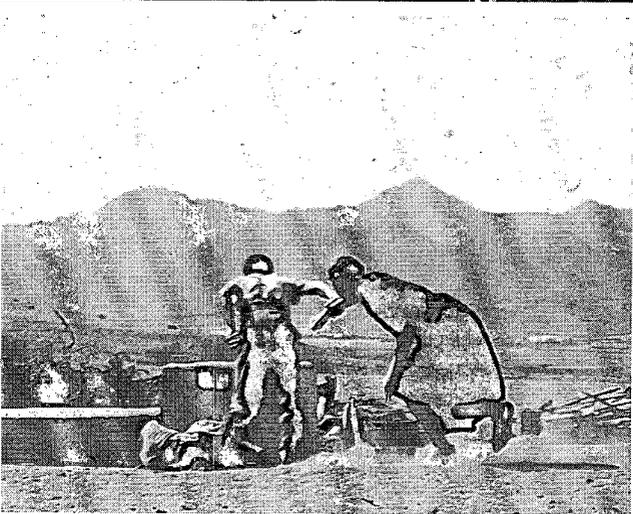
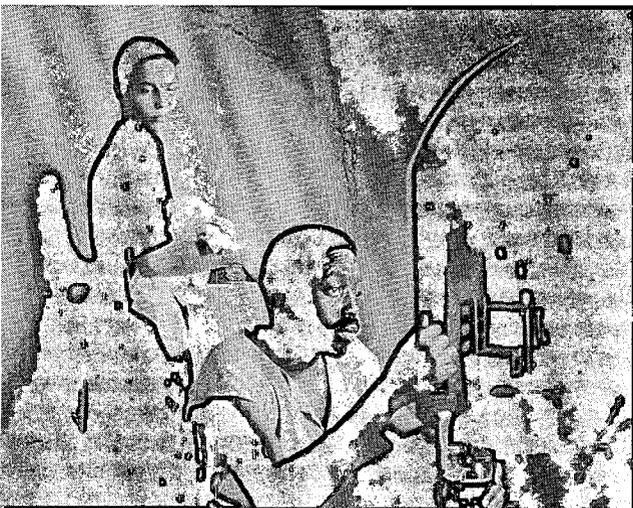
The Lightship
(La nave-faro)

Stati Uniti. 1985. ***Regia:*** Jerzy Skolimowski. ***Sceneggiatura:*** Jerzy Skolimowski, tratta dall'omonimo racconto di Siefried Lenz. ***Fotografia:*** (colore): Charly Steimberger. ***Montaggio:*** Scott Hancock. ***Scenografia:*** Michael Admüller. ***Costumi:*** Nikola Höltz. ***Interpreti:*** Robert Duvall (Caspary), Klaus Maria Brandauer (capitano Miller), Tom Bower (Coop), Robert Costanzo (Stump), Badja Djola (Nate), William Forsythe (Gene), Arliss Howard (Eddie), Michael Lyndon (Alex). ***Produttori:*** Bill Benenson, Moritz Borman. ***Produzione:*** Cbs Productions. ***Distribuzione:*** Artisti Associati. ***Durata:*** 89'.

Dust: Marion Hänsel fra Edipo e Sudafrica

Piera Detassis

Tratto da un racconto (*In the Heart of the Country* di Coetzee), breve e concentrato come una novella, il film *Dust* di Marion Hänsel, opera seconda, merita il Leone d'argento assegnatogli alla XLII Mostra di Venezia, nonostante le polemiche sussurrate e serpeggianti: «Un film ambientato in Sudafrica senza alcuna motivazione tematica precisa», sostengono i fanatici inseguitori della cronaca; «Un film razzista e sessuofobo», per molti altri.
E il fantasma del razzismo è uno dei denominatori comuni dell'ultima Biennale veneziana, tanto è vero che l'accusa di xenofobia è stata rivolta anche al bel film di Maurice Pialat *Police*, colpevole di mettere arabi e *pieds noirs* tutti nel numero dei delinquenti e spacciatori. *Dust*, invece, sarebbe razzista per il compiacimento con cui mostra il rapporto altalenante di servo-padrone che si instaura tra i servi di colore e la zitella Magda, rimasta sola dopo il parricidio. O, forse, razzista perché la cinepresa della Hänsel indugia sulla violenza sessuale concepita da Hendrick contro la donna "bianca e vergine", evocando allo stesso tempo alcuni fantasmi di potenza virile ben radicati nella mentalità dell'Occidente, dal colonialismo in poi.
Magda smania, si tocca, brucia di desiderio frustrato, si fa violentare, molesta i ragazzini. Un'immagine di donna, insomma, difficile da digerire, soprattutto in rapporto all'ortodossia femminista. Ma il bello è che sia una donna a filmare questa zitella scomoda, correndo un rischio non piccolo rispetto alla propria femminilità. La Hänsel scende coscientemente su un terreno scivoloso, scegliendo di parlare della nevrosi omicida che esplode in una donna non più giovanissima, sola ed esclusa dai giochi sessuali che attraversano la vita degli altri. Magda (di cui Jane Birkin dà un'interpretazione perfetta, tutta spezzata in respiri e fremiti, con passaggi rapidi da durezze a lacrime) vive sola in una fattoria circondata da un paesaggio arido e polveroso, in compagnia degli animali, dei servitori di colore e del padre, un uomo senza dolcezze e privo di comprensione verso la figlia sola e non sposata. Mentre passa il suo tempo a fantasticare sulla realtà e su come potrebbe trasformarla, Magda segue con lo sguardo e con l'orecchio le trame erotiche tra il padre e la giovane moglie di Hendrick. Quando li scopre a letto assieme (non senza aver prima immaginato l'umiliazione di dover loro servire la colazione, maltrattata dalla ragazza), uccide il genitore e ne seppellisce il cadavere, nascondendo a tutti la sua morte. I servitori sanno, ma rimangono, vittime e insieme carnefici di una donna sulla strada della follia, mentre i soldi mancano e la fame si fa sentire.
Il tono del film è frammentario: Magda emerge dai suoi attoniti silenzi per

Jane Birkin con, dall'alto, John Matshikiza e Trewor Howard

immaginare rivolte personali, sguardi paterni, gesti erotici e caldi i quali, come soprassalti dell'inconscio, interrompono l'andar quieto della narrazione. La matassa del racconto non sa più distinguere tra i frammenti di realtà e quelli "allucinati" dell'isterica Magda. Persino l'assassinio del padre — un tema che sembra condurre il tono narrativo nella seconda parte del film — potrebbe non essere mai accaduto, ma solo immaginato. E alla fine — ultima inquadratura — ecco Magda che imbocca il padre paralitico, costretto su una carrozzella, finalmente da lei dipendente. Perché questo è il sogno di Magda: togliere la parola e il vigore sessuale al padre, farlo diventare il figlio, separandolo dal mondo e dal corpo delle altre donne, risolvendo così quel rapporto di amore totale e di agghiacciante passione non corrisposta che la legava al padre.

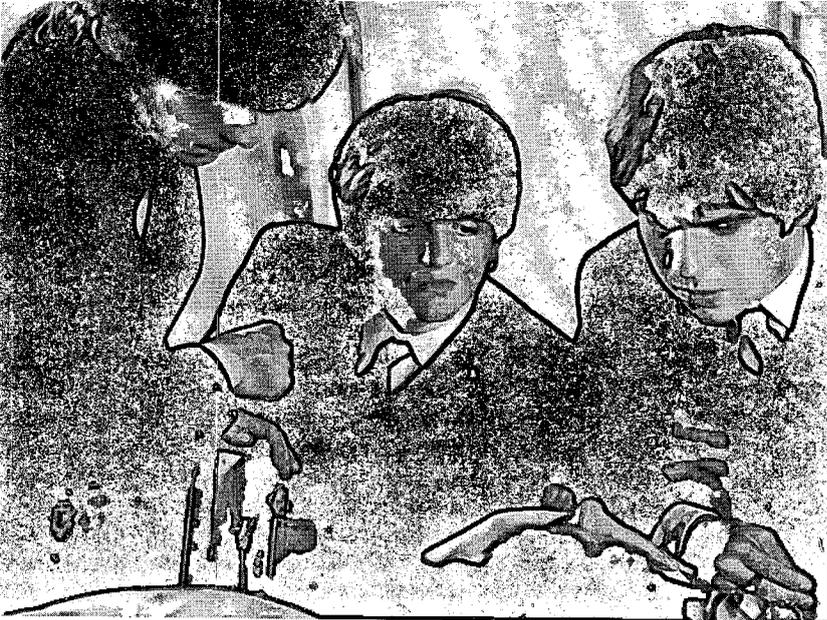
La sensualità del genitore (un efficace Trevor Howard), appena intravista, ma riservata a un'altra, alla serva nera e giovane («Io mi sono inacidita» dice di sé la padrona bianca) fa esplodere la follia omicida della zitella. Impugnando il fucile, la donna colpisce al basso ventre il padre, cancellandone la virilità in una sanguinante ferita, concretizzando l'ossessione maschile originaria o, d'altra parte, l'immagine primaria di creazione della donna attraverso la castrazione, per diminuzione. Ed è di fronte a questo corpo ferito — il primo corpo maschile che Magda ha occasione di toccare con una certa violenta possessione — che si originano l'isteria sessuale della donna, i convulsi erotici e solitari sicuramente un po' troppo marcati (la parte finale del film è quella più debole), ma non per questo meno veri.

Il Leone d'argento a *Dust,* in questo senso, sembra idealmente premiare il filo rosso tematico che ha unito molti

dei film visti a Venezia XLII e che, per brevità, potremo identificare nel *complesso d'Edipo.* Il rapporto tra figli e genitori ha particolarmente ossessionato Venezia, ma *Dust* ha il merito di aver riletto l'enigma di Edipo in una prospettiva femminile, accostandosi all'amore della figlia per il padre (un soggetto non nuovo per la Birkin, già conosciuta in pieno incesto in *La fille prodigue* di Doillon) e portando sino alle estreme conseguenze di terrore e follia quello che è, apparentemente, solo un sentimento quotidiano. L'ambientazione aiuta molto la messa a punto di questo quadro di frustrazioni erotiche e familiari lancinanti: la terra sale rossa verso la casa, la polvere insistente si svolge tutt'attorno. Il cielo è opaco, denso, senz'aria. Marion Hänsel non ha dubbi espressivi e lascia la propria firma in ogni inquadratura, così come nella concezione generale di montaggio.
L'incipit del film contiene in sé già tutto il senso stilistico di *Dust:* Jane Birkin, sottile figuretta vista di spalle, sosta silenziosa di fronte a una finestra, nella luce rossa, mentre la macchina da presa si allontana in carrello all'indietro. Silenzi, movimenti di macchina parchi e misurati, rapporto equilibrato tra personaggio e ambiente, studio della luce: a tutto questo si aggiunge un'idea di montaggio che privilegia la "frase" ellittica contro la descrizione puntigliosa e sovrabbondante. Come accade, esemplarmente, nella scena dell'omicidio, dove abbiamo, in successione (almeno per quanto può trattenere una memoria imperfetta): i suoni dell'amplesso amoroso tra il padre e la serva sul volto in primo piano di Magda; il primo piano sulla canna di un fucile; la finestra e il rumore f.c. dello sparo; il padre ferito che chiude le mani attorno allo squarcio sanguinante.
Nessuna concessione alla descrizione, dicevamo, anche per permettere l'intrecciarsi — senza segnali premonitori — della dimensione del sogno e dell'allucinazione a quella della realtà. Il dramma si dipana maestoso, arcaico ed essenziale attorno alla figura scabra e dolente di Magda, in un'allusione scopertissima alle madri e figlie assassine della tragedia greca. E' certamente, anche se il Sudafrica vuole essere più un luogo mitico che un riferimento reale, non si possono non ritrovare, tra le righe di questo dramma edipico e razziale, alcune verità forse poco sociologiche, ma senz'altro molto profonde, a proposito degli irrisolvibili rapporti tra afrikaaner (i bianchi emigrati da generazioni) e popolazioni locali di colore.

Dust
(Polvere)

Belgio. 1985. ***Regia:*** Marion Hänsel. ***Sceneggiatura:*** Marion Hänsel, tratta dalla novella di J.M. Coetzee *In the Heart of the Country.* ***Fotografia*** (colore): Walter Wanden Ende. ***Montaggio:*** Susanna Rossberg. ***Scenografia:*** Pierre Thevenet. ***Costumi:*** Jan Tax. ***Musica:*** Martin St. Pierre. ***Interpreti:*** Jane Birkin (Magda), Trevor Howard (il padre), John Matshikiza (Hendrik), Nadine Uwampa (Anna da giovane), Lourdes Christina Sayo (Anna da vecchia), René Diaz (Jacob). ***Produttore:*** Marion Hänsel. ***Produzione:*** Man's films Bruxelles, Daska films Gent, Flach films Paris, FR3 film Productions, in collaborazione con i ministeri della Communauté Francophone et Néerlandophone de Belgique. ***Durata:*** 85'.

Jane Birkin

Yesterday di Radoslaw Piwowarski. Dall'alto, i "Beatles", l'insegnante di educazione fisica, e "Ringo".

Yesterday: Piwowarski e il messaggio "normalizzato"

Callisto Cosulich

A prima botta, vedendo *Yesterday* alla "Settimana della critica", abbiamo avuto l'impressione che Pupi Avati, una volta tanto tenuto fuori dalla porta della Mostra, fosse rientrato dalla finestra sotto bandiera polacca: l'Avati di *Jazz Band*, di *Aiutami a sognare*, di *Dancing Paradise*, per intenderci, cioè delle miniserie televisive. La stessa nostalgia per un irripetibile passato adolescenziale, la stessa fascinazione per la musica leggera di marca anglosassone, la stessa agrodolce educazione sentimentale, la stessa mania imitativa. E, particolare da non sottovalutare, la stessa ambientazione in una provincia vista come punto d'incontro di sentimenti genuini, come sede di tristezza e, insieme, di autenticità, serbatoio di piccole virtù da contrapporre, nonostante il suo squallore, agli inevitabili grandi vizi della metropoli. Siamo infatti in un luogo imprecisato della "Deep Poland", datata anni sessanta, dove quattro studenti della prima liceo marciscono tra la falce, il martello e la croce, evadendo attraverso il video in compagnia dei Beatles che essi spiritualmente accompagnano nelle loro trionfali tournées lungo le grandi linee di comunicazione della musica giovanile, tracciate a rispettosa distanza dai paesi dell'Est europeo, ovvero del "socialismo reale", preparati tutt'al più a recepire Claudio Villa e altri ospiti di Sanremo e gli chansonniers francesi provvisoriamente etichettati quali "compagni di strada". Ma l'ascolto a mezzo tv non è sufficiente per questi giovani desiderosi di fare, i quali si propongono allora di formare un complesso beat, di diventare loro stessi i "Beatles" polacchi.
L'idea, brillante, si scontra con ostacoli di varia natura: il danaro, anzitutto, insufficiente a dotare il gruppo dei sofisticati apparecchi di amplificazione posseduti dai loro modelli di Liverpool, eppoi l'ostilità istintiva delle autorità scolastiche, politiche e religiose. Ad aggravare la situazione concorre il rapporto che si stabilisce tra uno dei quattro (quello che si fa chiamare Ringo, in onore di Ringo Starr, il batterista dei Beatles) e una sua compagna di studi. I due sono scoperti in intimo colloquio da un insegnante di educazione fisica, che nel film impersona la tradizionale figura del *vilain.* Ringo viene allontanato dalla scuola. Anna, la ragazza dello scandalo, per farlo riammettere, si concede all'insegnante (il quale però, come segno ulteriore della sua perversità che sconfina nella perversione, riserva maggiore attenzione al proprio corpo che non a quello delle eventuali compagne. Ringo, saputolo, piomba in stato semicatatonico e finisce in un ospedale psichiatrico. Quando ne esce, ha tuttavia la consolazione di ritrovare Anna che lo ha sempre atteso. Amore eterno? Il finale del film s'incarica di

Anna

smentirlo. In realtà, quello che abbiamo visto è stato un lungo flash-back: il ricordo di due coniugi che, ai giorni nostri, s'attardano nei corridoi di un tribunale, dove hanno depositato la domanda di divorzio alla presenza del figlio che pensosamente li guarda.
Ma dire Avati non basta. Non si può prescindere dal fatto che il film, opera prima di un "televisivo", Radoslaw Piwowarski, proviene — come s'è detto — dalla Polonia, cioè dal paese che tra tutti quelli dell'Est europeo ha vissuto le esperienze più traumatiche. Non ci si può esimere nella fattispecie di esaminare, oltreché il testo, il contesto in cui esso è stato concepito e realizzato. A questo punto il confronto con Avati diviene scarsamente produttivo, a meno di non arrampicarsi sui vetri e tentare l'arduo paragone tra il modo di pensare cinema (e praticarlo) in un paese dominato dal "riflusso" (l'Italia) e quello possibile in un paese al quale si cerca d'imporre la "normalizzazione". La "normalizzazione" è un rito di passaggio cui le società che vivono nel quadro del socialismo reale non possono sottrarsi, quando escono da una situazione che ha rischiato di scuoterne le fondamenta. Abbiamo avuto la "normalizzazione" ungherese, poi quella cecoslovacca, infine quella polacca. E se quella ungherese è seguita a fatti troppo repentini per incidere — nel momento del loro accadere — sul cinema, in Cecoslovacchia essa ha praticamente messo una pietra sulla "nova vlna", mentre in Polonia si trova a dovere fare i conti con quella che gli storici, amanti delle periodizzazioni, hanno definito la terza fase del "terzo slancio": la fase dell'inquietudine morale[1].
Va da sé che il confronto più fertile diviene allora quello con altri film polacchi della terza fase, in primo luogo coi due che la terza fase aprirono:

---

[1] È abitudine degli storici periodizzare il cinema polacco dal dopoguerra in poi sulla base di successivi "slanci": il primo negli anni '50, segnato dall'emergere di Wajda, Munk e Kawalerowicz; il secondo negli anni '60, quando si affermarono le personalità di Polanski e Skolimowski; il terzo, quello di cui si parla, negli anni '70, tenuto a battesimo da una nuova evoluzione di Wajda e diviso a sua volta, come si è visto, in fasi.

L'uomo di marmo di Wajda e *Colori mimetici* di Zanussi. Il primo perché, come *Yesterday*, parte dal presente per indagare sul passato; il secondo perché è calato anch'esso in un ambiente studentesco. A confronto avvenuto, le differenze che si rilevano sono assai significative. In *L'uomo di marmo*, il passato è un paese lontano, di cui i libri di testo danno una immagine monca e deformata, un paese dunque da esplorare, mentre il presente deve trarre da questa sofferta esplorazione i motivi per la sua rigenerazione morale. In *Colori mimetici* la corruzione esistente in un campus universitario porta al conflitto tra due insegnanti: tra il giovane assistente armato soltanto del proprio idealismo che vuole ribellarsi allo stato delle cose e il maturo professore che molto pragmaticamente, avendo constatato la vittoria a suo parere irreversibile della corruzione, opta per il conformismo e si comporta come quegli animali che, per sopravvivere, si mimetizzano dietro colori diversi, mutanti a seconda della situazione.
Cosa resta in *Yesterday* di tali drammatiche tensioni? Nulla. Il passato è stato del tutto esplorato e non nasconde più segreti: serve semmai per una operazione di cinema "retro". Il presente, dal suo canto, appare solo di sfuggita per rubricare una sconfitta: la fine di un grande e contrastato amore nei meandri prosaici di un tribunale. Curiosamente i protagonisti del cinema polacco "normalizzato" sembrano subire soprattutto la fascinazione dell'occidente anglosassone: rappresentato dai Beatles in *Yesterday*, dalla Monumental Valley cara a John Ford in *L'anno del sole quieto* di Zanussi che l'anno scorso vinse il Leone d'oro a Venezia.
Certo, due soli film sono pochi per etichettare una intera produzione che praticamente non ha conosciuto flessioni dopo la proclamazione dello "stato di guerra", nonostante l'esodo — provvisorio o definitivo — di alcuni importanti registi. Ma l'esito del decimo Festival di Gdansk tenutosi a seguire la Mostra di Venezia, dove *Yesterday* ha diviso a metà con *Nazdor*, film carcerario di Wieslaw Saniewski, il premio riservato alle opere prime, dove il Leone d'oro (anche a Gdansk i "Leoni" fungono da premio) è andato a *Robieta W Kopeluszy* (La donna nel cappello), un film sull'eterno conflitto tra finzione teatrale e realtà della vita, diretto da Stanislaw Rozewicz, onesto regista della generazione di mezzo (un film tutto chiuso nel suo bozzolo psicologico, al contrario di quanto avveniva in *Attori di provincia* di Agneszka Holland), dove l'unico film di bruciante attualità, *Senza fine* di Krzysztof Kieslowski, sul processo a un membro di Solidarnosc, è passato quasi clandestinamente a una proiezione di mezzanotte, fa pensare che la "normalizzazione" sia cautamente in atto e porterà, a lunga o a breve scadenza, non lo sappiamo ancora, a una nuova modifica dell'identità di quella cinematografia.

Yesterday
(Yesterday)

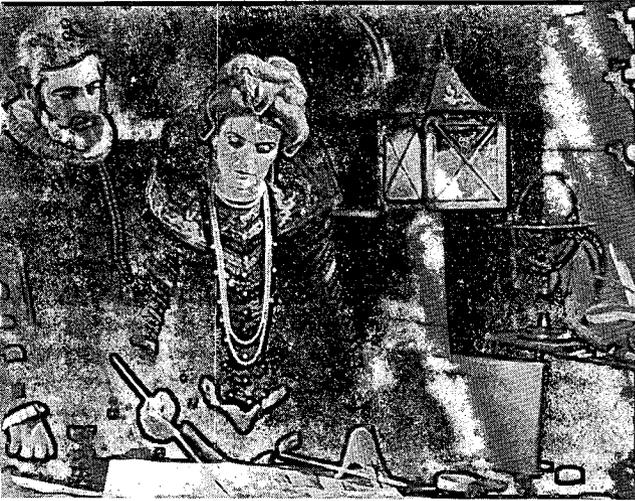
Polonia. 1985. ***Regia:*** Radoslaw Piwowarski. ***Sceneggiatura:*** Radoslaw Piwowarski. ***Fotografia*** (colore): Witold Adamek. ***Montaggio:*** Irena Choryńska. ***Scenografia:*** Jerzy Szebesta. ***Costumi:*** Iwona Szymańska. ***Musiche:*** John Lennon, Paul McCartney. ***Interpreti:*** Piotr Siwkiewicz (Ringo), Andrzej Zieliński (John), Robert Piechota (Paul), Waldemar Ignaczak (George), Anna Kazimierczak (Anna), Krystyna Feldman (la zia), Henryk Bista (direttore), Stanislav Brudny (prete). ***Produzione:*** Film Unit "Rondo". ***Durata:*** 87'.

Le soulier de satin: De Oliveira e l'esprit du théâtre

Vittorio Spiga

Era inevitabile, se il percorso estetico-morale di un artista persegue una logica psicostrutturale, che Manoel de Oliveira arrivasse all'ardua impresa di tradurre in immagini cinematografiche il capolavoro di Paul Claudel "Le soulier de satin" (La scarpetta di raso), opera tra le più alte e complesse della letteratura contemporanea scritta in forma di poema dialogato. Le intuizioni formali e i riti trascendentali dello scrittore francese si dischiudevano alla rigorosa sensibilità e alla raffinata cultura del grande regista portoghese con tutte le sottili suggestioni, le coloriture classiche, le astratte liturgie, i dettagli allusivi, la ricchezza degli umori che l'autore di *Francisca* aveva sempre perseguito nella sua lunga ma sobria carriera: da *Il passato e il presente* a *Benilde o La vergine madre* fino a quello splendido gioiello che è *Amor di perdizione.* Fino, appunto, al paradigmatico *Francisca.*
In *Le soulier de satin* De Oliveira trovava, in un unicum di mirabile e compatta ispirazione, la possibilità di scrutare, in una cornice storica precisa, con algido distacco e occhio scientifico da entomologo, la nascita di un sentimento; il fiammeggiare delle passioni; le aberrazioni settarie; l'ipocrisia borghese: il peccato come malattia mortale; l'educazione di una società chiusa, asfittica e murata nelle proprie regole; le lacerazioni fra libertà e assolutismo; la decadenza di un impero e quella di un'anima. Tutto ciò dava la possibilità all'intellettuale De Oliveira di perfezionare un progetto che denunzia la propria audacia e che lo avvicina a tanta letteratura dell'ultimo secolo: rendere intellegibile l'articolata realtà del mondo sensibile.
All'uomo di cinema *Le soulier de satin* offriva, invece, il mezzo per affinare e rendere pura la tecnica narrativa per un cinema teso soltanto ad andare verso la più totale oggettività. Davanti alla cinepresa fissa, come in una specie di arduo teorema, i personaggi raccontano e si raccontano, eroi ed eroine solo di quando in quando mossi secondo una specifica dinamica teatrale, in positure di arcaici *tableaux vivants.* Si tratta di un cinema che amalgama e ricompone, con pochi e severi movimenti di macchina, la tensione lirica delle immagini, la drammaticità degli slanci patetici, i laceranti aneliti di un rituale di morte. Un cinema che, fra documento e astrazione, verità e messa in scena, usa gli spazi fermi nella animata fissità della natura dove anche le facce si mutano in panorami e le cose umane si compongono e scompongono nell'andamento alterno del desiderio-passione: un cinema che non costruisce *fiction* ma diventa momento esistenziale.
Rispettando rigorosamente il sontuoso testo di Claudel, De Oliveira racconta la storia di un amore a lungo inseguito e mai consumato nell'arco di

due intere vite, quella di Don Rodrigo, viceré delle Indie e quella di Donna Prouhèze, bellissima e religiosissima dama francese. Siamo sullo sfondo della Spagna tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, epoca delle grandi scoperte geografiche, della guerra ai Mori e della conquista dell'impero coloniale: il nobiluomo dapprima persegue l'ideale di un amore umano; poi la felicità assoluta dell'abbandono in Dio, trovato alla fine di un lungo cammino durante il quale, tappa dopo tappa, egli finirà col negare il suo Io, la sua personalità, la libertà fisica in favore di una devozione alla divinità senza più alcun recupero.
La scarpetta di raso del titolo è quella che Donna Prouhèze offre alla Vergine quando sente di non poter resistere al richiamo dell'innamorato e sta per correre verso di lui: con quel gesto devoto e simbolico vuol mostrare che andrà incontro al Male, ma lo farà zoppicando. In questo semplice episodio sta tutta la complessa poetica artistica e la complessa concezione del mondo di Paul Claudel. Dapprima attratto dall'arte simbolista di Rimbaud e Mallarmé poi, dopo la conversione, dalla dogmatica sicurezza spirituale della religione (gli ultimi vent'anni della sua vita, dal 1935, li passò commentando le Sacre Scritture in una specie di evangelizzazione della terra di se stesso), lo scrittore francese con "Le soulier de satin" compose un inno alla gioia ineffabile; all'esaltazione dello spirito umano che agisce nello stato di grazia al di là dello spazio e del tempo; una allegoria dello scontro fra la poesia e la scienza, la vita e la morte, l'ordine misterioso di Dio e quello meschino e puntuale dell'uomo.
L'opera, che può essere paragonata a un Mistero medievale composto secondo la tecnica simbolista ma con molte altre influenze (espressionisti-

che e barocche, ma anche quelle classiche dello Schiller dei "Masnadieri" o romantiche del Kleist del "Principe di Homburg;" ma vi si trovano anche il teatro giapponese, la tragedia greca, la commedia dell'arte, Shakespeare; e ancora satira, ottimismo, gioia di vivere, crudeltà e uno straordinario senso dello spettacolo) si basa essenzialmente su due punti di vista: quello dell'uomo peccatore o santo; quello di Dio. Questa ambivalenza e contemporaneità di proiezioni tra il soggetto e l'oggetto, tra la speranza e la disperazione, sono mantenute da Claudel in permanenza come due costanti. Esse, pertanto, costringono lo scrittore a gonfiare il linguaggio, a torcerlo, a frantumarlo, a deflagrarlo: uno stile che talora si scioglie in oratoria.

Dal punto di vista di Dio, il mondo appare costruito sulla certezza precisa, luminosa, geometrica e quindi dottrinale. L'uomo vive nelle tenebre, tormentato, colmo di dolore. Solo il sacrificio può rendere unitario il rapporto e sciogliere il dilemma. Allora il linguaggio diventa semplice, immediato, perché denso solo della materia d'amore: dal mondo non si esce, a Dio non si sfugge, l'uomo accetti la sua condizione e si inginocchi.

Una materia ideologicamente così complessa (anche la trama è un intrico di situazioni, fatti, comportamenti, psicologie, con centinaia di personaggi importanti o minori) è stata ricalcata da Manoel de Oliveira, mediatore ed esegeta rispettoso e fedele, mantenendo dimensioni e struttura del testo originario, mantenendo perfino l'enorme dilatazione temporale drammaturgica: sette ore tenute sempre con estremo rigore, con esattezza dettagliata e senza alcuna caduta di stile, girando solo in interni, con semplicissime e raffinatissime scene più vicine al gusto teatrale che a quello cinematografico e ispirate alla pittu-

ra dei Primitivi iberici e fiamminghi, sia popolare che cortigiana. Ne è uscita una specie di smisurata partitura musicale, dove l'ansia della perfezione formale e della tensione morale raggiunge momenti di algida bellezza, di raggelata drammatizzazione. Quasi un rito misterico di astratta liturgia (che ricorda il Dreyer di *Ordet,* o il Rohmer di *Perceval,* o il Bresson di *Lancillotto e Ginevra)* trasformato in alto spettacolo dai particolari, dalle allusioni, dai riferimenti culturali, dai modelli in miniatura, i trucchi, i mari in polistirolo, le decine di enormi fondali che riproducono i paesaggi esotici, le differenti sfumature cromatiche degli oceani lontani e dei cieli della Spagna. Quadretti naïf da lanterna magica.
Con austere scansioni più vicine alla dimensione teatrale che alla concezione cinematografica (De Oliveira, una volta, disse: «Il cinema non esiste, il teatro sì. È il teatro il vero cinema»): gli attori (sono centoventi, novanta dei quali provengono dal teatro francese) si muovono davanti alla camera fissa come una specie di lento cerimoniale quasi a ricordare il concetto che De Oliveira ha del rapporto tra cinema e letteratura. Un rapporto molto stretto, dal momento che il cinema è il mezzo audiovisivo che riesce a unificare le diverse forme di espressione. «Non c'è nessuna differenza» dice il regista «tra fissare un volto e fissare una pagina scritta. A volte, anzi, le parole sono più fotogeniche dei volti».
Ma anche se il regista rinuncia a ogni tentazione di movimento per difendere l'integrità della parola e l'"esprit du théâtre" nei piani fissi, il vero, grande cinema spunta ugualmente fra le macchine della finzione, le lunghe inquadrature-sequenze, i rimandi al periodo muto, i fondali, i rulli rotanti. E poi, improvvisamente, ecco un illuminante dialogo fra marinai e pescatori su due scialuppe, una ironica, divertente, esoterica definizione del cinema che De Oliveira chiama *poissonne* (pesce femmina). «L'animale che cerchiamo» dice un pescatore «è una sopravvivenza di epoche ingenue. Aveva un occhio solo che fungeva da obiettivo e una specie di faro o proiettore elettrico che egli poteva spegnere o riaccendere a volontà». «La bocca? Com'è la bocca?». «Non ha bocca. È completamente muto». «Ma si nota, in mezzo allo stomaco, un doppio filatoio su cui si arrotola, a forma di otto, una correggia o benda senza fine, su cui vengono a imprimersi le immagini che capta l'obiettivo».
Afferma il regista portoghese: «Volevo definire la mia pratica e la mia idea di cinema, come se fosse il pesce femmina dall'occhio luminoso sopravvissuto a un'epoca ingenua». Anche per Manoel de Oliveira, come per Truffaut, il cinema è vita, e la vita è cinema.

Le soulier de satin (La scarpetta di raso)

Francia, Portogallo. 1985. ***Regia:*** Manoel de Oliveira. ***Sceneggiatura e adattamento:*** Manoel de Oliveira, dal poema omonimo di Paul Claudel. ***Consulente letterario:*** Jacques Parsi. ***Fotografia*** *(colore):* Elso Roque. ***Effetti speciali visivi:*** Claude Porcher, Jean-François Gasnier. ***Montaggio:*** Janine Martin. ***Scenografia:*** Antonio Casimiro, Maria José Branco, José Luis Oliveira, Eduardo Felipe, Luis Monteiro. ***Costumi:*** Jasmine. ***Musica:*** João Paes. ***Interpreti:*** Luis Miguel Cintra (Don Rodrigue), Patricia Barzyk (Doña Prouhèze), Anne Consigny (Doña Sept Epées), Frank Oger (Don Pelage), Jean-Pierre Bergnard (Don Camille), Jean Badin (Don Balthazar), Anne Gautier (Doña Musique), Isabelle Weingarten (L'Ange), Yann Roussel (Le Chinois), Denise Gence (Saint Jacques), Marie-Christine Barrault (La Lune), Maria Barroso (La Voix des Anges). ***Produttore:*** Paulo Branco. ***Produzione:*** Les film du passage, Metro e Tal in associazione con Institut national de l'audiovisuel, WDR, SSR, e con la partecipazione dell'Istituto portoghese per il cinema e dei ministeri della cultura di Francia e Portogallo. ***Durata:*** 400'.

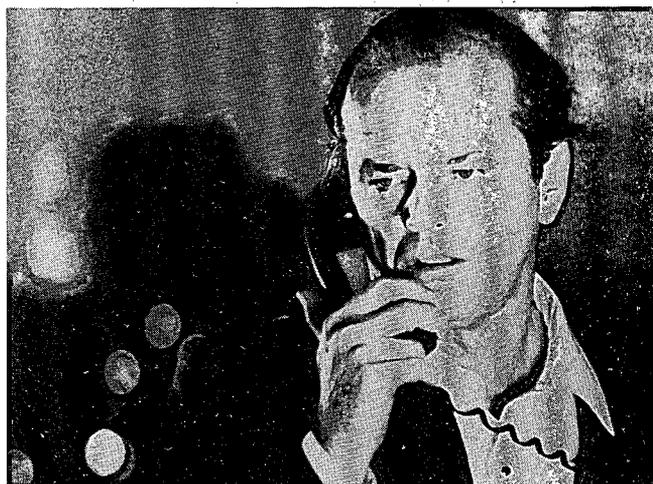
Prizzi's Honor: divertirsi all'antica

Claudio G. Fava

A sfogliare frettolosamente alcune recensioni dal Lido (giusto per fare mente locale, per ritrovarsi in quel clima di immobile Sei Giorni senza majorettes e, spesso, senza "sprint" e traguardi di tappa, che è un festival cinematografico) si riscopre il rispettoso imbarazzo di molti illustri colleghi nell'affrontare il film di Huston, atteso con molta curiosità, naturale candidato al Leone e accolto con un misto di rispettoso divertimento e di agiografica delusione (non da tutti, per la verità). Il fatto è che i mostri sacri, in Italia, non si sa perché, creano sempre qualche imbarazzo, e la prodigiosa vitalità di un autore quasi ottantenne, che nella vita è stato un po' di tutto (non solo sceneggiatore e regista, ma anche attore, pugilatore dilettante, ufficiale della cavalleria messicana e reporter; che ha cambiato nazionalità e residenze con la capricciosità di un lord inglese settecentesco e che è rimasto sempre terribilmente americano, come può restarlo un personaggio nato nel 1906 nel Missouri) è inevitabile che finisca col creare, dopo 40 anni che gli si prodigano lodi irregolari e sfrenate e attenzioni ora divertite ora stupite, una sorta di sazietà. Perché non si riposa? Perché non si accontenta, con bene aggiustate memorie, di contribuire al Pantheon delle celebrazioni che la cinefilia bibliografica degli ultimi vent'anni ha accumulato per ogni dove con preoccupazioni burocratiche degne di un Ufficio della proprietà letteraria?
Invece il vecchio giovinotto barbuto e esotizzante seguita a far film, si diverte e diverte, continuando a presentarsi con la stessa inclassificabile mescolanza di umori che ci ha regalato, nel corso dei decenni, *Il mistero del falco* e *Agguato ai tropici, Il tesoro della Sierra Madre* e *L'isola di corallo, Giungla d'asfalto* e *La regina d'Africa, Gli inesorabili* e *Riflessi in un occhio d'oro, Di pari passo con l'amore e la morte* e *L'uomo dai 7 capestri, Fat City* e *L'uomo che volle farsi re,* tanto per citare qualcuno dei titoli dove il suo gusto per l'avventura o la sua intenzione di provocare sono meglio recuperati e illuminati. In realtà, quel che continua a stupire in questo vecchio giovanotto, è la sua vitalità prodigiosa, è la capacità di toccar di tutto e di metter mano se non a tutto, a molto, con una apparente mancanza non si dice di coerenza ma di preoccupazione di apparire coerente di fronte ai critici ed agli annotatori di filmografia, che continua a rendercelo irresistibilmente affascinante.
Questo suo ultimo film rientra, è evidente, nel grande filone, certo non nascosto, della giocosità americana *old fashioned,* nel gusto di un *joke* da iniziarsi, masticando sigari e alternando con gli amici battute e bourbon, du-

rante una interminabile partita a poker. Come in tanto cinema americano la mafia italo-americana nelle sue connotazioni più tragicamente auliche è presa a pretesto di una grande risata collettiva, non priva di una sua ammiccante volgarità e di una sapiente convenzionalità di imitazione che la definitiva consacrazione di marketing del genere, con il successo internazionale del *Padrino,* ha finito col rendere doverosamente rispettabile, come una istituzione nazionale, al pari della Ford modello "T" e della Coca-Cola vecchio gusto.

Non è un caso che il film prenda le mosse da un romanzo di Richard Condon, buon autore di thriller, sicuramente non "specialistico" ed "etnico". Quel che Huston, vecchio americano di provincia, *intendeva* concedersi era un *divertissement* da provincia giocando appunto su una delle convenzioni più forti: l'italo-americano bruno, feroce, familiare e devoto alla "cosa sua" sino e oltre la morte. Ecco dunque che il traliccio di Condon diventa facilmente luogo e occasione di un continuo scherzo da *drugstore,* in cui chi ha passione e debolezza per la narrativa americana marginale ritrova pimenti forti e sprezzanti, ammiccamenti truculenti e giocosi, risvolti furbeschi e ghigni da taverna. È, in fondo, l'Huston che amiamo di più, totalmente padrone del mestiere e in qualche modo cinico verso il suo lavoro, dotato di una sorta di brutale capacità di giocare con la realtà inventata e al tempo stesso di farla apparire, nel tragico o, come qui, nel grottesco, in qualche modo non credibile ma quanto più affascinante del vero.

Se si dà un'occhiata al traliccio del racconto si vede come le *ficelles* siano volutamente visibili e dichiaratamente trasparenti. Charley Partanna (Jack Nicholson) "sottocapo" della possente famiglia Prizzi di Brooklyn

Jack Nicholson con, sopra, Anjelica Huston; in alto, Kathleen Turner

(sappiamo ormai tutto sulla segnaletica mafiosa, sulle sue gerarchie, sulla sua terminologia tra il burocratico e il periferico dialettale) si innamora perdutamente di Irene Walker (Kathleen Turner), in apparenza generica casalinga di Los Angeles e in realtà killer essa stessa, così come Charley, ma professionista a pagamento, che esegue assassini su commissione e per suo conto ruba, quando può. Il matrimonio fra i due finirà male, e ne guadagnerà Maerose Prizzi, ovvero Anjelica Huston, che tiene bordone e testa al padre con ammirevole disinvoltura: anch'essa una Prizzi, che dunque sa far rientrare le cose d'onore così come si conviene fra gente dello stesso bordo.

Chi ha fatto il viso dell'armi al film gli rimprovera (o gli riconosce) di essere più film di sceneggiatore che di regista (il discorso su Condon è qui fondamentale; si ricorderà che era all'origine di *The Manchurian Candidate* (Vai e uccidi!), romanzo e film che senza essere eccezionali segnarono una piccola svolta nella storia del racconto thriller americano para-politico) e, soprattutto, il non saper scegliere fra l'essere un grottesco coerente, così come in fondo l'intrigo esigerebbe, restando «caricatura su un fondo di cinismo che nemmeno al cinema è una bussola che porta lontano». Direi che proprio questa sua caratteristica di "volgarità" è il vero fascino di *Prizzi's Honor:* il suo aperto esibirsi con parodie di parodie, sino allo stravolgimento fisico di Jack Nicholson che sembra un italo-americano complicato da una paradentosi. Si direbbe che l'antica irridente diffidenza verso i "dagos" (che in fondo ama, non per nulla ha scelto di vivere nel suo Messico di un tempo) venga fuori qui con tutta la polemica, e quasi urtante, ostentazione irlandese che ci si può attendere da Huston. Nell'originale il film si diverte con tutte le possibili mescolanze — non so quanto attendibili o solo parodistiche ma esplicite — di accenti italo-americani, i quali costituiscono ormai nello spettacolo Usa un automatico rinvio di genere, così come accade in Italia con i dialetti, laddove il napoletano è pittoresco, il pugliese buffo e il milanese volgare-aggressivo.

Diciamo chiaro: è un bel divertimento all'antica, maleducato a sicuro di sé, che si segue con passione e si apprezza con una punta di malinconia (a me capita sempre così quando, in quanto italiano, mi vedo automaticamente incorporato, al cinema, in "Cosa Nostra", di cui solo al cinema in fondo ho appreso qualcosa) soprattutto nell'afferrare il gioco compiaciuto dei risvolti e degli incastri e la quasi sprezzante sicurezza di confezione. Sarà incerto nella scelta del "genere"? Poco conta, se ci restituisce, in tutta la sua efferata e allegramente cinica vecchiezza, la maledetta sicurezza di sé del vecchio John, adolescente millenario, a cui piace scherzare sulle cose di casa, per non commuoversi troppo, vogliamo supporre.

Prizzi's Honor

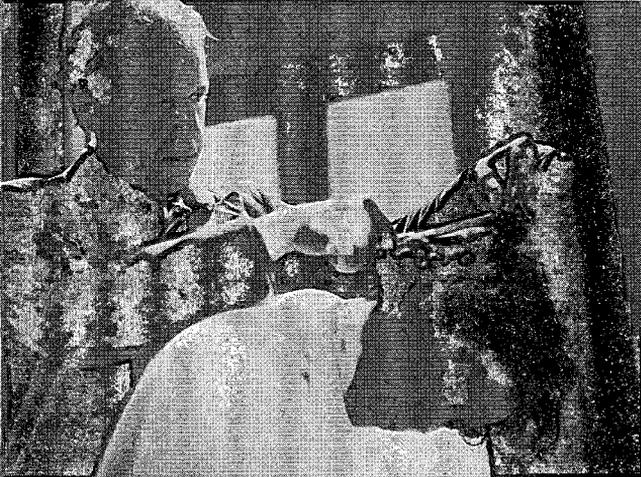
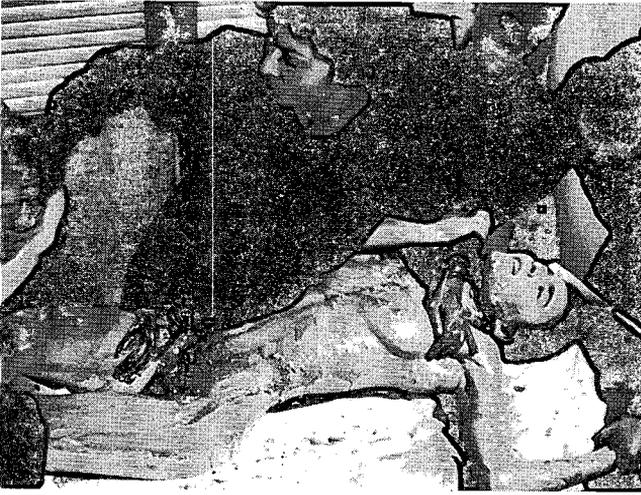
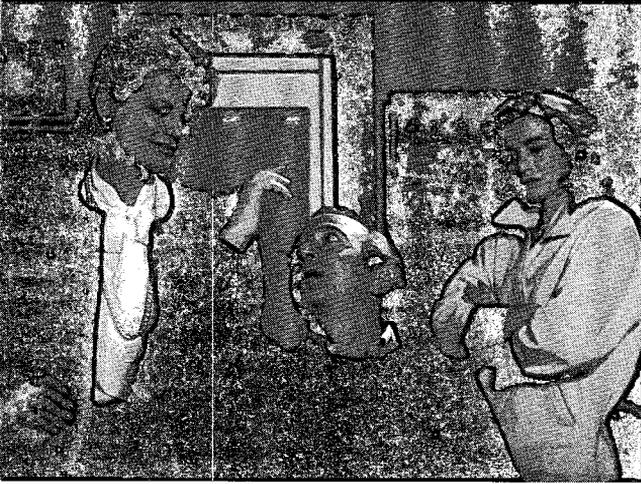
(L'onore dei Prizzi)

Stati Uniti. 1985. ***Regia:*** John Huston. ***Sceneggiatura:*** Richard Condon, Janet Roach, tratta da un racconto di Richard Condon. ***Fotografia*** (colore): Andrzej Bartkowiak. ***Montaggio:*** Rudi Fehr, Kaja Fehr. ***Scenografia:*** Dennis Washington. ***Musica:*** Alex North. ***Interpreti:*** Jack Nicholson (Charley Partanna), Kathleen Turner (Irene Walker), Robert Loggia (Eduardo Prizzi), John Randolph (Angelo "Pop" Partanna), William Hickey (Don Corrado Prizzi), Lee Richardson (Dominic Prizzi), Michael Lombard (Filargi "Finlay"), Anjelica Huston (Maerose Prizzi), Lawrence Tierney (luogotenente Hanley), Ann Salepegno (Amalia Prizzi). ***Produttore:*** John Foreman. ***Produzione:*** ABC Motion Pictures, Inc. ***Distribuzione:*** Titanus. ***Durata:*** 130'.

Italiani in Mostra

Pietro Pintus

Quando Calvino è morto — così come accade nel momento in cui una persona cara ci lascia e si vanno a rileggere le sue lettere quasi si potesse recuperare qualche frammento di un colloquio interrotto — qualcuno avrà ripreso in mano quel saggio su Fellini che è anche la bellissima vicenda d'amore di Calvino con il cinema, intitolato *Autobiografia di uno spettatore*. Lo scrittore vi parla del cinema della sua adolescenza («di dilatazione dei confini del reale») durante il fascismo, quel lattiginoso bagno di realtà fatto immergendosi in una illusione e in una finzione, per arrivare poi all'amato Fellini: «Il cinema della distanza che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta. Nei tempi stretti delle nostre vite tutto resta lì, angosciosamente presente; le prime immagini dell'eros e le premonizioni della morte ci raggiungono in ogni sogno; la fine del mondo è cominciata con noi e non accenna a finire; il film di cui ci illudevamo di essere solo spettatori è la storia della nostra vita». Cinema della distanza e della vicinanza assolute: due categorie temporali e insieme due categorie dello spirito, si sarebbe detto una volta; il cinema della scoperta del mondo (gli anni trenta in un paese imbavagliato) e il cinema della tagliente contemporaneità, conficcato dolorosamente nella nostra esistenza. Quale immagine rimandano i film italiani visti a Venezia, in qualche modo esemplari, sul piano della lontananza e della vicinanza assoluta? Appartengono per la più parte al vecchio sortilegio della dilatazione, della deriva operato dal tempo, o sono chiusi, bloccati nella cerniera della nostra quotidianità? Parrebbe un gioco, un esercizio un po' artificiale, legato al ricordo di uno scrittore amato, ma non lo è poi tanto. Si diceva dei film in qualche modo esemplari, cioè rappresentativi dello stato di salute del nostro cinema: che è preoccupante, e ormai da parecchio tempo, e non c'era sicuramente bisogno di Venezia per rendersene conto. I selezionatori, forse pragmaticamente (e per troppa indulgenza e mancanza di coraggio) hanno indicato in *La donna delle meraviglie* di Bevilacqua e *Mamma Ebe* di Lizzani i nostri film più significativi e degni perciò di concorrere nella Mostra "grande", quasi avvertendo implicitamente: questi sono i film, questa è la situazione. Ma il giusto segnale di intervento, che avrebbe dato uno scossone alla impalcatura su cui si reggono, tra compromessi e precari equilibri, i grandi festival competitivi, poteva essere quello di porre i due film giudiziosamente fuori concorso, sostituendoli con due opere prime, vitali e di se-

Dall'alto, *La donna delle meraviglie* di Alberto Bevilacqua, *Mamma Ebe* di Carlo Lizzani, *Fratelli* di Loredana Dordi

gno forte, *L'amara scienza* di Nicola de Rinaldo e *Fratelli* di Loredana Dordi, non casualmente laureati ex aequo nella sezione De Sica.
In ogni caso l'elefantiasi e la parcellizzazione di cui soffrono le maggiori rassegne di cinema, divise in sezioni, sottosezioni e comparti vari (e ciascuno infiocchettato di riconoscimenti e diplomi) alimentano la politica dei baratti e degli assestamenti e di una griglia di programmazione che cerca di accontentare tutti, scontentando peraltro quasi sempre moltissimi.
Si dice questo non per assecondare il gioco perverso dei possibili itinerari incrociati, ma per rilevare che i film di Lizzani e Bevilacqua, disaureolati e fatti scendere dall'empireo agonistico, sarebbero stati accolti con minore acredine e soprattutto per quello che sono (due buoni prodotti medi, con una galleria, soprattutto femminile, di più che corretti interpreti), e ben diverso risalto e attenzione avrebbero ricevuto quelli di De Rinaldo e della Dordi che la maggior parte dei critici dei quotidiani non ha nemmeno avuto la possibilità di vedere.
Curiosamente, tornando a Calvino, sia *La donna delle meraviglie* sia *Mamma Ebe* sono all'apparenza film della vicinanza assoluta. E il primo non soltanto perché Bevilacqua, consapevole o meno, infittisce il viaggio nella memoria di uno scrittore-cineasta, alla ricerca di se stesso e della propria vena inaridita, con stilemi, fantasie e onirismi di matrice felliniana, ma perché il tragitto privato-sentimentale-psicanalitico con approdo liberatorio alle radici della terra in cui si è nati sembra appartenere di diritto, se non proprio ai luoghi comuni, a quelli deputati del nostro tempo esacerbato dalle nevrosi e assediato dai fantasmi del sesso. Alberto Bevilacqua, romanziere di sanguigno temperamento e di successo, non è nuovo alla trasposizione in immagi-

ni di un proprio testo, basta pensare a *La califfa*, a tutt'oggi il suo titolo più convincente anche nella traduzione cinematografica. Ma questa volta l'operazione — dalla pagina al film — è stata così fulminea da lasciare più di un sospetto: quasi che il libro paradossalmente fosse già stato concepito in previsione della versione in film sull'onda di un sicuro esito editoriale. (Dice Rohmer, e vale la pena di rifletterci su: «Perché essere un cineasta se si può essere un romanziere? Perché filmare una storia quando la si può scrivere? Perché scriverla quando la si filmerà? Questo doppio interrogativo è ozioso solo in apparenza. E mi si è posto in modo ben preciso. L'idea dei *Racconti morali* m'è venuta a un'età in cui non sapevo ancora se sarei diventato un cineasta. Se ne ho fatto dei film è perché non sono riuscito a scriverli. E se in qualche modo è vero che li ho scritti, è stato unicamente per poterli filmare»).
Non è difficile comunque credere che *La donna delle meraviglie*, intriso di elementi magico-esoterici (la donna del titolo, che misteriosamente telefona nella notte, spronando chiosando ammonendo resuscitando nel protagonista Alberto, un monocorde Ben Gazzara, la vitalità dispersa e l'appetito nei confronti della vita, si disvelerà soltanto alla fine in un suo risvolto "poliziesco") sia il più sincero dei film di Bevilacqua. Sensualità, erotismo padano, culto dei lari (il padre Po, Sabbioneta, Cortesia Gonzaga, madre chimera), narcisismo e viaggio a ritroso alla ricerca di se stesso sono così scopertamente autobiografici da non lasciare dubbi in proposito: questi nascono semmai dalla possibilità che una panoplia così sbalzata, variegata, movimentata (e confusa) possa emozionare davvero lo spettatore (la vicinanza assoluta), inducendolo a riconoscervisi, in altre parole a rivivere dall'interno, sull'onda delle melodie verdiane e del flusso d'immagini spesso affascinanti, una molto individuale ed estenuata avventura esistenziale. Nella quale lirismo e secca prosasticità, nel labirinto della memoria e del sogno, non trovano il calco poetico in cui condensarsi insieme, così come l'afflato visionario e fiabesco (si pensi al contadino che dirige nel bosco certe sue musiche immaginarie) non riesce a far corpo con i manierismi allegorici (la musica rock degli hippies a contrasto delle arie d'opera che accompagnano il protagonista). Tant'è che anche nei dialoghi, all'ampolloso ricordare di Alberto davanti alle immagine di sé bambino richiamato dalla madre in pena sulla riva del fiume («Il Po è come l'amore, scorre, e certe donne sono come i mulinelli») non resta che preferire la sommessa semplicità di certe osservazioni dalle giuste risonanze («Se avessimo riso di più insieme...» dice l'ex moglie Maura-Claudia Cardinale ad Alberto, in un incontro che conferma l'impossibilità di ogni riconciliazione e che è uno dei rari momenti di introspezione sincera rispetto ai tanti scandagli iperbolici e liricizzanti gettati nel gran groviglio del passato).
Anche Lizzani, e da antica data, sembrerebbe appartenere al cinema della vicinanza assoluta, affamato com'è di presente e di attualità: con *Mamma Ebe* ha battuto ogni suo record precedente giacché l'"instant movie" di oggi arriva addirittura al 21 maggio 1985, data in cui Ebe Giorgini si è vista ridurre in appello, e agli arresti domiciliari, la precedente condanna. Registratore attento dei malesseri e dei guasti del tempo, resocontista che sembra avere coagulato i ritmi e i tagli dell'inchiesta televisiva e del glorioso Teatro-Inchiesta (anch'esso elettronico) con l'antica passione civile del cineasta cresciuto nel culto del realismo, Lizzani non delude né entusiasma:

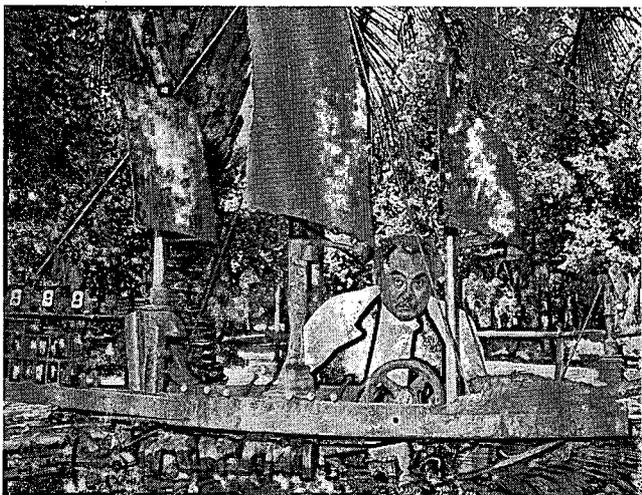
diciamo che quasi sempre si sa in anticipo ciò che il suo cinema, non indifferente testimone dell'epoca, ci darà. Come sempre in Lizzani, anche se il film è centrato su un personaggio storico (sia Ciano o il Gobbo del Quarticciolo, Lutring o Mussolini) il disegno è corale: l'intenzione è appunto quella di restituire il clima e la spettrografia di un'epoca ("piccoli Annali" giustamente egli li definisce) attraverso personaggi emblematici. E anche in questo caso il film, se da un lato cesella il ritratto non ovvio di "Mamma Ebe" (una santona faccendiera, autoritaria e dall'ambiguo fascino, fondatrice di una comunità di adepti che ha messo prima in sospetto la Chiesa e poi l'autorità giudiziaria), dall'altro non nasconde l'intenzione di rispondere ai molti interrogativi che scaturiscono dalla torbida vicenda. Perché commistioni così singolari di vocazione religiosa autentica e di culti profani riescono a prosperare e a diffondersi ai giorni nostri? Le spinte irrazionalistiche sono davvero una caratteristica del nostro tempo che vede aprirsi baratri di crisi delle ideologie? La fame di sacro occupa gli spazi lasciati vuoti dalla società e dai suoi microcosmi, le famiglie? Il bisogno di protezione, di obbedienza, di osservanza supina di una regola non nasconde, sul versante opposto, oscure pulsioni di sopraffazione e di violenza? E si potrebbe continuare.

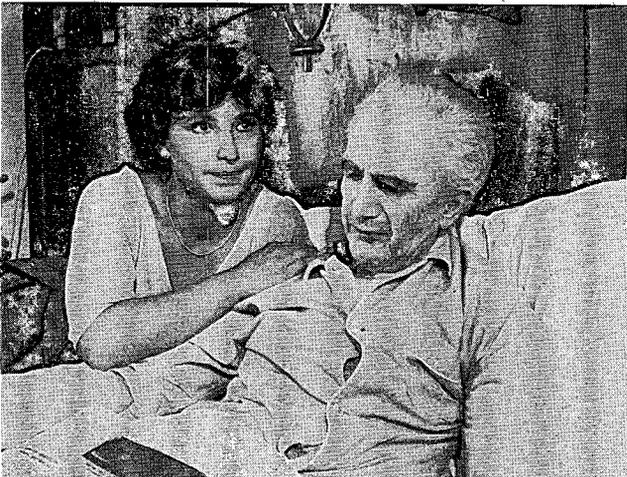
Il torto del film, attraverso il resoconto del processo e i ritorni all'indietro che ne costellano lo svolgimento, è di non dare una vera risposta a queste domande; e del resto il film semina molti dubbi e di proposito non consegna alcuna certezza. Quando Lizzani avverte (d'accordo con i suoi sceneggiatori, Iaia Fiastri e Gino Capone) che «il film evita risposte definitive. In un'epoca che vede tante grandi certezze in crisi, guai a mettersi in cattedra», enuncia un proposito onesto ma contemporaneamente rinuncia a dare un senso compiuto al proprio film. Anche Agnès Varda tace sulle motivazioni che sono alla base del disperato pellegrinaggio verso la morte dell'eroina di *Senza tetto né legge*, ma il senso del suo film e della sua scabra poeticità è proprio in quel silenzio, in quel tunnel di solitudine, in quell'indecifrato avvio verso il nulla, in quel segreto avvolto in un cumulo di stracci e rotolato, nel gelo, in un fosso di campagna. In *Mamma Ebe* tutti parlano, spiegano, forniscono una loro versione e motivazione dei fatti, ma il mosaico sfuma nell'indeterminato, nella frammentazione, nel resoconto — appunto — processuale. Un conto è non voler intervenire, lasciar parlare il mistero dei fatti, delle persone e delle cose; un conto è esprimere la propria incerta oggettività attraverso un resoconto concitato e tradizionale (il linguaggio di Lizzani non ha impennate, né le cerca; l'assunto, anche se può spiacere al regista, è chiaramente didascalico. Ma tutto il suo cinema è didascalico, perché vergognarsene?). Ecco dunque che la vicinanza assoluta di *Mam-*

Aldis **di Giuseppe M. Gaudino**

ma Ebe è solo apparente, attiene alla cronaca nera e al quadro di costume, non all'emozione profonda. Al contrario di ciò che avviene per il film della Varda, in superficie come sradicato dal tempo ma in realtà tragicamente incuneato nel cuore dei nostri giorni amari, percorsi da allarmi (quella scossa che paralizza la Meril...) e fulminati da eredità di barbarie e violenze del caso, come i platani destinati a ischeletrirsi e morire.

La sezione De Sica ha anch'essa una trista eredità da smaltire: quella di essere tradizionalmente lo sfogatoio di esordi velleitari e di vaniloqui sperimentalistici. Quest'anno le cose sono andate decisamente meglio al punto che due titoli, come si diceva, *L'amara scienza* e *Fratelli*, potevano essere inseriti con decoro nella rassegna principale. Dei tredici titoli, almeno sei sono degni d'interesse; sono, in ordine decrescente d'importanza, *L'amara scienza, Fratelli, Aldis, Blu cobalto, La malattia del vivere* e *Il risveglio di Paul.* Molti film d'esordienti (una metà perlomeno) gravitano attorno al pianeta fantascientifico e all'elettronica: come dire che la fuga dalla realtà continua e che il faticoso esercizio del raccontare è sempre meno perseguito, mentre l'universo ipertecnologico è una tentazione troppo forte per un debuttante affascinato dai robot, dai monitor e dagli effetti speciali.

A confrontarsi con il mondo, la società e i suoi drammi vi sono solo cinque titoli; ma a farlo in modo programmatico (e con un rigore quasi maniacale) rispetto ai problemi del linguaggio e dello stile ce n'è uno solo, ed è doveroso citarlo subito in ragione della sua eccezionalità. Si tratta di *Aldis* di Giuseppe M. Gaudino, ex allievo del Centro sperimentale, scenografo, costumista, studente del Dams, che al modo di certi registi polacchi (si pensi a Skolimowski e a Za-

Dall'alto, *La malattia del vivere* di Marino Maranzana, *L'elogio della pazzia* di Roberto Aguerre, *La vita di scorta* di Piero Vida

Dall'alto, *Blu cobalto* di Gianfranco Fiore Donati, *Collage* di Sarenco, *L'amara scienza* di Nicola de Rinaldo

nussi che perseguono e inseguono un proprio film, saggio d'esame, dai banchi della scuola e se lo portano appresso per anni stratificando in esso parte della loro vita) convive ormai da tempo con *Aldis*, con il quale si è diplomato nell'82 al Centro e di cui ha firmato il soggetto, la sceneggiatura, la scenografia, i costumi, la fotografia, gli effetti speciali, il montaggio e la regia. Quella vista a Venezia è una seconda versione del film, e a questo punto c'è da augurare a Gaudino il definitivo distacco ombelicale da *Aldis* e l'inizio meritato di un nuovo corso, con un secondo lungometraggio che premi il suo troppo lungo apprendistato.

Perché se *Aldis* è il laboratorio di uno straordinario scenografo-costumista suscitatore di incantesimi (in cui si scompone e si ricompone l'immagine-movimento, così come si scompone e si ricompone un sogno o una storia d'amore, tra manichini, vecchie carte, pallidi colori ocra, lunghe vesti che ondeggiano come sipari di un fantomatico spettacolo), esso è anche la prova, in toto, di un talento autentico al quale varrebbe la pena di commissionare, se il nostro cinema non fosse così disastrato e sordo a ogni sollecitazione, un film il più lontano possibile da *Aldis*, non fosse altro come contravveleno a tanti anni di concentrazione monastica.

L'amara scienza di Nicola de Rinaldo e *Fratelli* di Loredana Dordi discendono da testi letterari, i romanzi omonimi di Luigi Compagnone e Carmelo Samonà; ma un altro dato li accomuna, il fatto che entrambi gli autori non più giovanissimi, esordienti nel lungometraggio, sono di estrazione e lunga pratica televisiva. E, particolare tutt'altro che marginale, i due debutti sono avvenuti sotto l'egida della Rete 3 Rai, l'unica parrebbe a promuovere ancora in quell'ambito un cinema povero ma di alta resa sti-

listica e opere comunque non convenzionali (la stessa Rete ha coprodotto *Blu cobalto* di Gianfranco Fiore Donati e *La malattia del vivere* di Marino Maranzana).
Film, per strade diverse, della vicinanza assoluta raccontando ambedue (e raccontando bene, a fondo, e servendosi autonomamente di modelli letterari) della "malattia del vivere" oggi: tre fratelli alla ricerca disperata di denaro a Napoli per porre rimedio a un'insolvenza fiscale del padre e che si scontrano con la disumana ferocia, la bestialità dei tempi (al settecentesco *gai savoir* è subentrata l'amara scienza del sopravvivere); e ancora due fratelli, questa volta murati vivi in casa, il sano e il malato di mente, in un confronto altrettanto senza speranza se non con la consapevolezza che vivere è anche progettare invano, immaginare, dialogare all'infinito con se stessi. «Io sono sano, lui è malato», dice alla fine il fratello maggiore. «È importante che possa fantasticare di vivere altrove, quasi preparandomi alla partenza, ma rimango».
Ecco due film, stilisticamente disomogenei (tutto ritmato sui segni della gestualità quello della Dordi: il corpo, il trasalire delle mani, la bocca, il gioco e poi la lotta tra i due fratelli; vicino al Piscicelli di *Blues metropolitano* quello di De Rinaldo, irto di asprezze e senza lenocini e tuttavia stilisticamente abbagliante nella sua compattezza), ecco due film che sembrano indicare, senza moralismi e piagnistei ma in modo netto, una piccola roccaforte nella saldezza dei sentimenti: attorno c'è il deserto, la violenza e l'indifferenza, dentro i cuori si consuma un piccolo fuoco che trasmette calore o un simulacro di calore nel diroccato santuario della famiglia. In entrambi i film la scelta degli attori è stata determinante: non si poteva dubitare del wendersiano Rüdiger Vogler ma è di grande risalto la prova di Enzo Cosimi, che non è un attore ma un coreografo, nel ruolo del malato in *Fratelli;* e altrettanto persuasiva è la resa, ottenuta nel gran vivaio napoletano da De Rinaldo, da una inedita Lina Polito a Massimo Abbate, da Remo Girone a Mario Scarpetta, Lucio Amelio, Vittorio Baratti, Sergio Boccalatte e la grande Regina Bianchi.
Blu cobalto, affrontando con coraggio e senza sentimentalismi un tema più che arduo (l'approccio a un male temibile come il cancro) all'interno di una clinica, non solo rispetta il senso dell'esergo flaubertiano che introduce il film (la speranza che non si pronunci alcun detto memorabile al momento di salire il patibolo), ma immette con castigata semplicità e pudore nei bui corridoi dell'attesa, della paura e della speranza. Gli incontri che l'attrice malata, Anna (una bravissima Anna Bonaiuto) ha con alcuni altri ricoverati, il tratteggio di figurette memorabili (il vecchio, la contadina, l'erotomane), la capacità di cogliere il senso dello humour nei cupi diapason della tragedia, sono il contrassegno di un cinema serio, che dà i

Prima del futuro **di Fabrizio Caleffi, Ettore Pasculli, Gabriella Rosaleva**

Giuliano Gemma e Carlo Mucari in *Tex e il signore degli abissi* di Duccio Tessari

suoi frutti su un terreno concimato e curato a dovere, e sul quale è possibile costruire ipotesi di continuità.
E se *La malattia del vivere* è una esercitazione un po' frigida e intellettualistica, ma qua e là struggente, sull'exploit di uno psichiatra, che sardonicamente prepara nel manicomio ormai deserto un suo spettacolo di arte varia per gli ex ricoverati (il film deriva dal testo teatrale di Mario Maranzana, protagonista dell'apologo-monologo e fratello del regista), anche *Il risveglio di Paul* del genovese Michele Saponaro, che è anche protagonista del film, non è passato inosservato. Qui la science-fiction, a differenza di altri film visti nella sezione De Sica *(Aggiornato definitivo con le ultime variazioni* di Marco Poma, *Azzurri* di Eugenio Masciari, il debordante *Collage* di Sarenco, il lustro ma inconcludente *Elogio della pazzia* di Roberto Aguerre, e i tre episodi di destinazione televisiva di *Prima del futuro* di Fabrizio Caleffi, Ettore Pasculli e Gabriella Rosaleva), nasconde un sottofondo inquietante, non è soltanto pretesto per giochi elettronici e puzzles da decifrare o ricomporre: merito anche della fotografia di Riccardo Pizzocchero, delle scenografie di Ninni Miglietta e dei costumi di Alessandro Osemont, un univoco lavoro d'équipe che concorre in modo persuasivo al buon esordio di Saponaro.
Deludenti invece *La vita di scorta* di Piero Vida, pasticciato abbozzo di racconto su una vicenda di gioventù e di droga, e *I ragazzi della periferia sud* di Gianni Minello (di cui si ricordava il crudo ma genuino *Nel cerchio,* desolato ritratto di un "prodotto" del carcere): folto di reperti pasoliniani ma lontanissimo dal riverberare, in qualche modo, la sofferta testimonianza del poeta, nel descrivere due vite parallele di emarginazione e di miseria non sfugge ai trabocchetti dei peggiori luoghi comuni che attraversano il sesso,

la prostituzione e la droga, con interpreti quasi sempre convenzionali e spesso inadeguati ai registri superacuti del racconto.
Si è visto anche a Venezia, ma ormai circola con grande consenso di pubblico in tutta Italia, *Tex e il signore degli abissi* di Duccio Tessari, destinato essenzialmente a un pubblico giovanile ma in grado di coinvolgere anagraficamente anche quanti, dal 1948, seguono gli albi illustrati dedicati alle imprese di Tex Willer; storie a fumetti scritte da Giovanni Luigi Bonelli e disegnate in un primo tempo da Aurelio Galleppini cui si sono aggiunti via via Guglielmo Letteri, Giovanni Ticci, Ferdinando Fusco e Erio Nicolò. Qui siamo, come è agevole constatare, nel cinema della distanza o meglio ancora della lontananza assoluta e della duplicazione della lontananza, con il film che ricalca l'eroe di carta intrepido e vittorioso, sommuovendo ricordi adolescenziali, strappando alle pagine degli albi — in cui giacevano pietrificati — i protagonisti per immetterli nella grande frenesia locomotoria che solo il cinema d'azione è in grado di scatenare. Ai cultori dell'onesto mito di Tex farà piacere riconoscere, nelle sembianze di un saggio indiano, lo stesso Giovanni Luigi Bonelli che all'inizio del film, in prima persona, avvia l'accalorata platea a identificare in Giuliano Gemma l'amato raddrizzatore di torti, l'inesausto protettore dell'Uomo Bianco, colui che scenderà fin nelle viscere della terra per affrontare il Signore degli Abissi.
Tessari, di certo consapevole che i fans vecchi e nuovi non avrebbero molto apprezzato le deformazioni canzonatorie, è stato cauto nel pigiare — come sarebbe d'obbligo in certe occasioni e come è del resto nel suo temperamento — il pedale dell'ironia. Semmai, attento all'*air du temps*, ha impastato con sagacia scazzottate, galoppate e agguati del western classico con gli arabeschi e i sortilegi del genere fantasy oggi imperante. La miscela a quanto pare ha successo ed è perciò probabile, se non auspicabile, un nuovo capitolo del personaggio che, essendo nato nel '48 e avendo trascorso indenne la felice età dei vent'anni nel '68, s'avvia verso la quarantina con garretti d'acciaio.

I film italiani a Venezia

A.D. Aggiornato definitivo con le ultime variazioni

Italia. 1985. *Regia e sceneggiatura:* Marco Poma. *Fotografia* (colore): Girolamo Modenato. *Scenografia:* Bruno Gregori. *Costumi:* Cinzia Ruggeri. *Musica:* Giorgio Gaslini. *Interpreti:* Maurizio Scattorin, Paola Orsi, Flavio Bonacci, Dania Cericola, Ennio Fantastichini, Francesca Paganini, Gabriella Franchini. *Produzione:* Metamorphosi. *Durata:* 62'. 16 mm.

Aldis

Italia. 1985. *Regia, sceneggiatura, fotografia* (colore, b/n), *montaggio, scenografia, costumi:* Giuseppe M. Gaudino. *Musiche:* Stefano Vizioli. *Interpreti:* Stefano Abbate, Ole Olense, Valentina Sebastiani, Lucilla Baroni, Riccardo Incagnoli. *Produzione:* Centro sperimentale di cinematografia. *Durata:* 45'. 16 mm.

L'amara scienza

Italia. 1985. *Regia:* Nicola de Rinaldo. *Sceneggiatura:* Nicola de Rinaldo, Giorgio Vitale, tratta dal romanzo di Luigi Compagnone. *Fotografia* (colore): Antonio Baldoni. *Montaggio:* Orlando Marini. *Scenografia:* Nicola Rubertelli. *Costumi:* Giovanna Laplaca. *Musica:* Fiorenzo Rizzone. *Interpreti:* Massimo Abbate, Remo Girone, Lina Polito, Mario Scarpetta, Lucio Amelio, Vittorio Baratti, Regina Bianchi. *Produzione:* Rai-Rete 3. *Durata:* 86'. 16 mm.

Azzurri

Italia. 1985. *Regia e sceneggiatura:* Eugenio Masciari. *Fotografia* (colore): Franco Villa. *Montaggio:* Mirco Garrone. *Scenografia:* Giacomo Ghiazza. *Costumi:* Giovanna Buzzi. *Musica:* Alberto Cheli. *Interpreti:* Eu-

genio Masciari, Sabina Vannucchi, Benedetto Fanna, Tana de Zolueta, Marco Laganà, Laura Becherelli. *Produzione:* Videonda Cinematografica Cooperativa. *Durata:* 90'.

Blu cobalto

Italia. 1985. *Regia:* Gianfranco Fiore Donati. *Soggetto:* Gianloreto Carbone, Gianfranco Fiore Donati, Mario Lori Zaccaria. *Sceneggiatura:* Aldo Braibanti, Gianfranco Fiori Donati. *Fotografia* Vittorio Bagnasco. *Montaggio:* Ezio Meniconi. *Scenografia:* Leonardo Scarpa, Giancarlo Basili. *Costumi:* Barbara Canevari. *Interpreti:* Anna Bonaiuto, Flavio Bonacci, Susanna Javicoli, Enrico Ghezzi, Gianni Galavotti, Amelia Rosselli. *Produttore:* Mario Bianco. *Produzione:* Alias Babele Cinematografica. *Durata:* 77'. 16 mm.

Collage

Italia, Francia. 1985. *Regia e sceneggiatura:* Sarenco. *Fotografia* Eric Pittard.. *Montaggio:* Catherine Poitevin, Nano Chesnais. *Scenografia:* Anna Guglielmi. *Musiche:* Heusieck, Chopin, De Falla, De Vree, Reich. *Interpreti:* Sarenco, Eugenio Miccini, Jean-François Bory, Julien Blaine, Franco Verdi, Beppe Morra, Pierangela Colosio. *Produzione:* Iliasi International, Cinema Division, Nepe Audio S'Ond. *Durata:* 83'. 16 mm.

La donna delle meraviglie

Italia. 1985. *Regia e sceneggiatura:* Alberto Bevilacqua. *Fotografia* (colore): Giuseppe Ruzzolini. *Montaggio:* Sergio Montanari. *Scenografia:* Mario Garbuglia. *Costumi:* Marina Sciarelli. *Musica:* Carlo e Paolo Rustichelli, Rinaldo Muratori. *Interpreti:* Ben Gazzara (Alberto), Lina Sastri (Luisa), Claudia Cardinale (Maura), Orazio Orlando (Ulisse), Elisabetta Quaresima (Donata), Flavio Bucci (Astolfo), Fabrizio Bentivoglio (Gianni), Carlo Mommi (Morante). *Produttore:* Gianni Federici. *Produzione:* Rai-Rete 1, Arnoldo Mondadori Editore, VE.GA Produzioni. *Distribuzione:* Istituto Luce-Italnoleggio Cinematografico. *Durata:* 106'.

Elogio della pazzia

Italia. 1985. *Regia e sceneggiatura:* Roberto Aguerre. *Fotografia* Giuseppe Lanci. *Scenografia:* Riccardo Pagni. *Musica:* Alessandro Sbordoni. *Coreografie:* Joseph Fontano. *Interpreti:* Marcel Marceau, Don Hodson, Fernando Grillo, Franco Piacentini, Riccardo Pagni, Gianni Volta. *Produttore:* Roberto Aguerre. *Produzione:* Cinestudio 12. *Durata:* 80'.

Fratelli

Italia. 1985. *Regia e soggetto:* Loredana Dordi. *Sceneggiatura:* Loredana Dordi, Franca Ongaro Basaglia, tratta dal romanzo omonimo di Carmelo Samonà. *Fotografia* (colore): Angelo Sciarra. *Montaggio:* Mirella Mencio. *Scenografia:* Nicola Rubertelli. *Costumi:* Giovanna Laplaca. *Musica:* Egisto Macchi. *Interpreti:* Rüdiger Vogler, Enzo Cosimi, Mimsy Farmer. *Produzione:* Rai-Rete 3. *Durata:* 100'.

La malattia del vivere

Italia. 1985. *Regia:* Marino Maranzana. *Sceneggiatura:* Mario e Marino Maranzana. *Fotografia* (colore): Pietro Morbidelli. *Scenografia:* Alberico Badaloni. *Musica:* Mario Maranzana. *Interpreti:* Mario Maranzana. *Produzione:* Rai-Rete 3. *Durata:* 62'. 16 mm.

Mamma Ebe

Italia. 1985. *Regia:* Carlo Lizzani. *Sceneggiatura:* Iaia Fiastri, Gino Capone, Carlo Lizzani. *Fotografia* (colore): Romano Albani. *Montaggio:* Franco Fraticelli. *Scenografia:* Massimo Razzi. *Costumi:* Rita Corradini. *Musica:* Franco Piersanti. *Interpreti:* Stefania Sandrelli (Sandra), Barbara De Rossi (Laura), Ida di Benedetto (Maria Pia Sturla), Alessandro Haber (Mario), Cassandra Domenica (Mamma Ebe), Giuseppe Cederna (Bruno), Maria Fiore (Mara), Luigi Pistilli (Ravagnino), Laura Betti (Lidia), Paolo Bonacelli (don Monti). *Produttore:* Giovanni Di Clemente. *Produzione:* Clemi Cinematografica. *Distribuzione:* C.D.E. *Durata:* 89'.

Prima del futuro

Italia. 1985. *Regia e sceneggiatura:* Fabrizio Caleffi, Ettore Pasculli, Gabriella Rosaleva. *Fotografia* (colore): Armando Bolzoni, Ildo Chiappin, Benedetto Spampinato. *Montaggio:* G. Neri, Antonella Galassi. *Scenografia:* Mauro Radaelli, Anna Mari. *Musica:* Riccardo Senigallia. *Interpreti:* David Brandon, Laura Marconi, Elda Olivieri, Mimmo Craig, Maurizio Donadoni, Olimpia Carlisi, Valeria Cavalli, Peter Chatel. *Produttore:* Renato Ostuni. *Produzione:* Rai-Rete 1, Cinecittà, U.P.C., A.D.C. *Durata:* 100'. 16 mm.

I ragazzi della periferia sud

Italia. 1985. *Regia:* Gianni Minello. *Sceneggiatura:* Gianni Minello, Piergiovanni Anchisi. *Fotografia* (colore): Silvio Fraschetti. *Montaggio:* Emanauele Foglietti. *Musica:* Alessandro Sbordoni. *Interpreti:* Alessandra Mida, Stefano Sabelli, Marta Bifano, Walter Toschi, Luigi Gallo, Lorenzo Gioielli, Paolo Tanfaro, Gisella Burinato. *Produzione:* Società Coop. TV Cine 2000. *Durata:* 90'.

Il risveglio di Paul

Italia. 1985. *Regia, soggetto e sceneggiatura:* Michele Saponaro. *Fotografia* (colore): Riccardo Pizzocchero. *Scenografia:* Ninni Miglietta. *Costumi:* Alessandro Osemont. *Musica:* Marco Canepa, Kalib Khallab. *Interpreti:* Michele Saponaro, Bianca O'Feeney, Thomas Wu Tao Ling, Vanni Valenza, Oriana Baciardi, Virgilio Zanolla, Giorgio De Virgiliis, Andreina Tagliafico. *Produttore:* Michele Saponaro. *Produzione:* Sigla Emme. *Durata:* 95'.

Tex e il signore degli abissi

Italia. 1985. *Regia:* Duccio Tessari. *Soggetto:* Giovanni Luigi Bonelli. *Sceneggiatura:* Gianfranco Clerici, Marcello Coscia, Duccio Tessari, Giorgio Bonelli. *Fotografia* (colore): Pietro Morbidelli. *Montaggio:* Mirella Mencio. *Scenografia:* Antonello Geleng, Walter Patriarca. *Costumi:* Walter Patriarca. *Musica:* Gianni Ferrio. *Interpreti:* Giuliano Gemma (Tex Willer), Carlo Mucari (Tiger Jack), William Berger (Kit Carson) Isabel Russinova (Tulac), Flavio Bucci (Kanas), Giovanni Luigi Bonelli (stregone), Riccardo Petrazzi (il Signore degli Abissi). *Produzione:* Rai-Rete 3. *Distribuzione:* Titanus. *Durata:* 103'.

La vita di scorta

Italia. 1985. *Regia e sceneggiatura:* Piero Vida. *Fotografia* (colore): Angelo Bevilacqua. *Montaggio:* Graziana Quintalti, Angelo Nicolini. *Scenografia:* Hilene Steingut. *Interpreti:* Jean Boissery, Manuela Torri, Anna Galiena, Bruno Corazzari, Anna Orso, Urbano Barberini. *Produzione:* Att. Ass. Coop.. *Durata:* 93'.

Attori senza trionfo

Lietta Tornabuoni

La Mostra del cinema 1985 a Venezia proprio non parrebbe essere stata per gli attori un'occasione trionfale, almeno a giudicare dai premi finali. Non assegnato il premio d'interpretazione femminile (soltanto tre menzioni di cortesia-diplomazia), poco entusiasmanti i nomi delle possibili candidate. Due candidature (Kathleen Turner e Anjelica Huston per *L'onore dei Prizzi)* nascevano palesemente da problemi pratici d'equilibrio e gentilezza risolti poi in altro modo. La terza, quella di Sandrine Bonnaire protagonista di *Sans toit ni loi* di Agnès Varda, è venuta a cadere perché è stato premiato il film, come se un doppio premio, all'opera e alla sua interprete, fosse proibito da chissà quale legge o editto: ma il motivo discutibile ha portato a un risultato ragionevole.
Nel personaggio di ragazza vagabonda senza causa, di morta senza ragione, Sandrine Bonnaire è perfetta: il film usa al meglio ogni difetto dell'attrice diciottenne, la faccia troppo quadrata per essere fotogenicamente piacevole, l'espressione torpida e un poco ottusa, lo sguardo velato senza luce, la mancanza di sapienza professionale, l'aria atona di chi si lascia vivere dalla vita più che viverla, la passività disarmata e obbediente dei molto giovani che si consegnano agli avvenimenti e agli adulti.
Al di là del risultato eccellente d'un personaggio difficile da dimenticare, resta l'impressione d'un caso fortunato che poteva non darsi: di un'attrice simile a tante altre attrici francesi giovanissime e spesso bellissime che a ogni festival vengono puntualmente elette Rivelazione o almeno Grande Promessa e che per lo più si perdono, subito o dopo un poco. Ragazze promosse da un personaggio giusto, da un regista padrone o da tutt'e due, apparizioni folgoranti, protagoniste anche di episodi di possessione amoroso-mestierante: di Sophie Marceau, Valerie Kaprinski, Juliette Binoche, Sandrine Bonnaire, nessuno può prevedere il destino professionale senza Zulawski, Pialat o Techiné, nessuno può dire se saranno Isabelle Adjani o se spariranno.
Naturalmente è sempre successo, nel cinema, che la carriera di attori giovanissimi fosse affidata alla fortuna e alla bellezza, ai legami privati con registi e produttori o al temperamento personale, molto più che alle qualità della recitazione o all'acquisizione di esperienza e competenza. Ma certe caratteristiche contemporanee, l'accelerazione dei tempi (nei rapporti privati come in quelli di lavoro), la quantità dell'offerta di ragazze e ragazzi giovanissimi, bellissimi e intercambiabili, il volubile gusto del nuovo di autori e spettatori, il bisogno o la voglia di spendere poco per gli interpreti

Dall'alto, Gérard Depardieu, Kevin Costner, Stefania Sandrelli, Kathleen Turner

che non sono "un nome", rendono il fenomeno più pronunciato, trasformano spesso gli attori giovani senza scuola in prodotti di un consumo veloce e irripetibile.

Il premio della Mostra per l'interpretazione maschile a Gérard Depardieu, protagonista di *Police* di Maurice Pialat, è la spia involontaria d'un altro fenomeno attuale: il bravo attore di scuola che viene lasciato solo o quasi da un regista attento esclusivamente allo stile, che da solo deve ricercare la coerenza nell'interpretazione. E che fa quindi anche parecchi errori nel passaggio tra realistico e patetico, nel salto che si compie all'interno del personaggio: da poliziotto classico (energia, brutalità, senso del dovere, commistione inevitabile coi criminali, albe fredde, caffè caldo, rischio, impermeabile) a poliziotto senza amore travolto dalla passione per la ragazza sbagliata e traditore di sé.

Altro bravo attore di scuola abbandonato a se stesso da John Huston, troppo cinico da sempre e adesso pure troppo vecchio per prendere davvero a cuore i film che firma, Jack Nicholson compie errori diversi: in *L'onore dei Prizzi* va sopra le righe, esagera, manca di controllo, strafà. Si mette addosso dieci chili in sovrappeso, si altera la fisionomia con imbottiture nella zona nasoguance, si inventa difetti di pronuncia, si rammarica d'aver dovuto rinunciare a un certo parrucchino, si lascia andare a "numeri" continui, divertenti ma infinitamente autoindulgenti.

Allora: se il regista "fa" il giovane attore, l'egocentrismo o la distrazione del regista rischiano di disfare gli ottimi attori maturi. Se per gli attori non è stata specialmente trionfale o significativa, la Mostra di Venezia 1985 ha confermato, sottolineato il grande divario che separa gli attori di scuola, americani ed europei, da quelli del cinema spettacolare di maggior successo popolare, americani e australiani. Nicholson in *L'onore dei Prizzi*, Robert Duvall in *The Lightship* di Skolimowski, Dustin Hoffman nella versione cinematografica firmata da Schloendorff della messa in scena teatrale di *Morte d'un commesso viaggiatore* di Ar-

thur Miller, portano il virtuosismo all'estremo del trasformismo con un tocco di paranoia. Nel recitare un gangster competente e stupido, un delinquente educatamente minaccioso con pretese d'eleganza da gentiluomo del Sud, il rappresentante di commercio d'ogni infranto Sogno americano, i tre attori mettono una ossessione dei dettagli, una ricerca di tipizzazione, una smania di imitazione del reale che va oltre il risultato inevitabile: la creazione tutta esteriore di caratteri di genere, di macchiette di maniera. La pulsione maniaca lascia sospettare sazietà e rifiuto di sé, quella febbre di essere altri che sempre tenta i cinquanta-sessantenni come un'ultima speranza o disperazione, una mancanza di fiducia nella profonda semplicità classica che spinge a *surenchères* fatalmente perdenti, il narcisismo della bravura che si maschera o le paure della bravura timorosa di non bastare a se stessa, quel bisogno di stupire sempre, dare sempre qualcosa di più e di inatteso che è la nevrosi del talento.
Peccato. Al confronto, un attore bravo, petulante e isterico come Klaus Maria Brandauer riesce invece per una volta (ancora in *The Lightship)* a essere più contenuto, più "interno"; mentre è commoventissimo il destino di Ben Gazzara, divenuto interprete prediletto di film italiani, sulla cui faccia di legno e di marmo si sovrappongono ormai irrimediabilmente le facce di Pasquale Festa Campanile e di Alberto Bevilacqua, i registi che più spesso lo hanno scelto come protagonista perché vorrebbero somigliargli. Al confronto, affascina l'autentica grande scuola di Peggy Ashcroft e James Fox in quel *Passaggio in India* di David Lean, proiettato a Venezia extra-Mostra, in cui persino la clamorosa macchietta del guru Alex Guinness diventa accettabile se è scelta a rappresentare in forma lunatica l'imperscrutabilità orientale e se è sostenuta da un altissimo artigianato della recitazione senza preziosismi.
Senza scuola, senza personalità e senza rughe, e a stento riconoscibili, difficilmente distinguibili uno dall'altro, persone comuni neppure tanto belle, intercambiabili, re-

Dall'alto, Alec Guinness, Giulietta Masina, Michael J. Fox, Ben Gazzara

plicanti, privi di drammaticità o comicità ma dotati d'una simpatia e gradevolezza innocue come un serial televisivo: gli attori protagonisti dei megafilm spettacolari appartengono a un Altro Mondo del recitare, a un Altro Modo. Esemplare Michael J. Fox, protagonista di *Back to the Future* di Zemeckis, film campione d'incassi 1985 degli Stati Uniti nella stagione estiva che lì è la più fruttuosa dopo i giorni di Natale: un ragazzo carino qualunque, più lepido che ironico, blandamente battutista, svelto a correre saltare e manovrare macchine elettroniche, già interprete di serial televisivi giovanil-familiari, che se avrà fortuna e costanza diventerà da grande una patata inespressiva come Mel Gibson di *Mad Max,* come Harrison Ford-Indiana Jones. Esemplare Jennifer Jason Leigh, protagonista di *Flesh and Blood* di Paul Verehoeven: una ragazza carina qualunque, più astuta che sensuale, succosa svelta e sfrontata, bella pelle bianca, bei capelli biondi, che se avrà fortuna e se saprà stare a dieta diventerà da grande una maschera insulsa come Farrah Fawcett o altre analoghe modelle. Esemplari Tim Curry e Mia Sara, protagonisti di *Legend* di Ridley Scott: una giovane coppia qualunque, carina e scipita, sana e aggraziata, innamorata e noiosa.
Naturalmente è sempre successo, nel cinema, che gli attori di storie avventurose potessero non essere niente di speciale, che un interprete di Tarzan valesse un altro interprete di Tarzan dato che l'importante era Tarzan con tutti i *paraphernalia* fisici e non che lo identificavano. Ma il fenomeno dell'attore qualunque appare adesso sistematico, totale, livellante. Anche curioso: perché gli interpreti non somigliano più o non tentano più di somigliare agli spettatori che potrebbero eventualmente identificarsi con loro; somigliano invece all'immagine che della gente comune danno la televisione e (meno) il cinema. Un'eccezione potrà rivelarsi forse, in questo gruppo, Kevin Costner, protagonista di *Fandango,* tra i protagonisti di *Silverado:* anche se il suo distinguersi deriva per ora più dalla simpatia critico-giovanile intorno al clan Kasdan di cui fa parte che da speciali qualità o identità dimostrate.
Alla fine, la sciagurata presenza italiana alla Mostra ha confermato il recupero al nostro cinema di attrici non più giovani: Stefania Sandrelli, Claudia Cardinale, Lina Sastri che una ragazza non è, come Giulietta Masina in *Frau Holle* di Jakubisko e come c'erano Lea Massari o Alida Valli in *Segreti segreti* di Giuseppe Bertolucci.
Tra le ultracinquantenni sinora soltanto Monica Vitti aveva lavorato senza interruzioni, ma sarebbe probabilmente azzardato vedere nella novità una smentita alle tante accuse mosse dalle donne al nostro cinema: predilezione per le ragazze, disprezzo verso il patrimonio di presenza e d'esperienza rappresentato dalle attrici mature, incapacità di creare personaggi femminili non semplicemente ornamentali o marginali. Lasciando da parte le apparizioni casuali oppure Stefania Sandrelli, non surrogabile nella sua fascinosa sensualità matura e un poco sfatta, tonda e un poco torva, per il resto il recupero o il persistere di attrici non giovani sembra piuttosto rientrare nel generale fenomeno di senescenza d'una parte del cinema italiano: gli sceneggiatori anziani immaginano storie e personaggi appartenenti alla propria generazione; i registi invecchiati, i celebri protagonisti sessantenni, hanno bisogno di eroine e partner più credibilmente vicine alla propria età.

Peter Weir e il vuoto della ragione

Mario Sesti

«Vecchio mio, l'invisibile è sempre intorno a noi». Questa rapida confessione resa dal fotografo Billy Kwan in *Un anno vissuto pericolosamente* potrebbe costituire un buon indizio per investigare il cinema di Peter Weir. Non è difficile, infatti, nell'opera del regista di *Picnic ad Hanging Rock* e *L'ultima onda,* individuare tematiche dell'irrazionale e del fantastico. Se il cinema australiano degli anni '70 e '80 sembra trovare i suoi esiti più singolari in precise ricostruzioni storiche (*The Getting of Wisdom,* 1977; *Newsfront,* 1978; *My Brilliant Career,* 1980; *Breaker Morant,* 1981), manifestazioni evidenti di un cinema alle prese con una interpretazione del passato caratterizzata dalla sovrapposizione continua di analisi critica e ricerca epica, oggettività di sguardo e tensioni nostalgiche, il cinema di Weir, pur seguendo tali indicazioni e contribuendo notevolmente a costruirle (*Picnic ad Hanging Rock* e *Gallipoli* sono due testi esemplari a riguardo), possiede una specificità di percorso e una compiutezza linguistica che reclamano un discorso critico approfondito.
Partiamo dalle premesse più evidenti. I film di Peter Weir si presentano innanzitutto come luoghi evidenti del disagio della civiltà: le collegiali di *Picnic ad Hanging Rock* di fronte alla pregnanza sovrannaturale dell'inspiegabile roccia, l'avvocato di *L'ultima onda* alle prese con l'apocalisse cosmica delle tradizioni aborigene, il reporter Guy Hamilton immerso nella primitiva umanità di Giava. La doppia logica che ne risulta definisce sempre una irriducibilità assoluta, una differenza inconciliabile. La compostezza vittoriana di fronte alla scomparsa inspiegabile delle collegiali e della loro insegnante in chissà quale antro della roccia sa ritrovarsi solo in uno smarrimento muto, impotente. Il segreto di Hanging Rock, dice il mito, si rivelerà quando la roccia rovinerà svelando i propri misteri, ma allora il collegio Appleyard non esisterà più da tempo, dissolto insieme al suo mondo delicato e in sé già consumato da una elegante decadenza.
Il tempo infinito e "differente" del mito sovrasta irriducibile la civiltà. La natura, secondo un motivo consueto dell'evocazione del

fantastico, rivendica nei confronti della storia la propria strutturale inesauribilità. E così Guy Hamilton in *Un anno vissuto pericolosamente*, armato di cinismo occidentale («Non dobbiamo farci coinvolgere»), si troverà a muoversi in un ambiente irrazionale in cui ogni logica sembra produrre schemi assurdi (la conciliazione di "destra" e "sinistra" nella politica di Sukarno), fittizi (il disegno rivoluzionario comunista, frustrato dagli esiti del conflitto interno), melodrammatici (il convenzionale umanitarismo terzomondista del suo giornalismo d'assalto).
Giava diviene così il regno dell'indeterminato e della contraddittorietà («Ritorno all'infanzia» dice Billy Kwan introducendolo nel mondo basso e magmatico di Giakarta, «con i suoi opposti stati d'animo»), il campo di disarticolazione della razionalità e della distinzione: un *gap of reason*, come definisce lo stesso autore lo spazio dell'irrazionale, un vuoto o lacuna della razionalità. Ed è significativo che il confronto razionale/irrazionale configuri una alterità di mondi e culture che appartiene strutturalmente alla coppia chiave del film, Billy e Guy, entrambi di doppia origine (metà cinese l'uno, metà americano l'altro), come non manca di annotare il fotografo nel suo dossier, entrambi, dunque, come i classici eroi del mito, semiumani o semidivini, e quindi "naturalmente" disponibili al sovrannaturale, all'inquietante traccia dello straordinario a essi manifesta nella deforme umanità di Giava, nell'inferno della Giakarta galleggiante.
Il cinema di Weir tende a una trasparenza ossessiva del fondo irrazionale su cui le pratiche del quotidiano tracciano le loro consuete relazioni di senso e immediata affidabilità, per poi muoversi con disinvoltura tra l'uno e le altre ponendole come condizioni ugualmente essenziali della costruzione dei suoi mondi narrativi.
Altra, cristallina, differenzialità assoluta che espone la civiltà a un confronto rischioso e purificatore, a una disamina radicale, è in *Witness*, in cui il rapporto tra *amish* e cultura e società americana configura compiutamente la figura dell'"altro" dalla civiltà (il gap che acquista una sua topologia così come in *Picnic ad Hanging Rock*) da essa e in essa celato. Come la maggior parte dei protagonisti dei film di Weir, John Book dovrà fare esperienza di qualcosa di assolutamente diverso dalla normalità, dai suoi criteri di razionalizzazione, dai modi in cui essi definiscono l'ambiente. Sin dalle prime inquadrature (la lenta panoramica sul grano scosso dal vento, le scene in interni del rito funebre, il totale che inquadra la carrozza *amish* che si staglia su un paesaggio ampiamente tecnologizzato) è visibile l'intento di giocare narrativamente ed eticamente un modello cultura/natura apertamente paradossale rispetto al quotidiano in un contesto consueto e a esso opposto: una comunità rurale preindustriale contigua all'ipertecnologizzazione dell'ambiente contem-

Terry Camilleri e John Meillon in *The Cars that Ate Paris* (Le auto che ingoiarono Parigi)

poraneo, una civiltà statica e immodificabile nella sua granitica e morale religiosità coinvolta in una torbida storia di corruzione istituzionale. Ancora una incompatibilità radicale che determina un percorso fuori dall'ordinario in cui gli attributi del protagonista (sicurezza e abilità nelle tecniche professionali come nei rapporti interpersonali) si dissolvono maturando una trasformazione in profondità dei codici delle conoscenze e delle emozioni. Più che una riconquista ecologica, la transizione da poliziotto a contadino-falegname segna in Book il passaggio dallo statuto della normalità a una dimensione di assoluta alterità alla cui integrazione il soggetto è strutturalmente esposto benché le sue conoscenze non gli consentano di accettarlo o di prevederlo.

The Cars that Ate Paris (Le auto che ingoiarono Parigi), primo lungometraggio di Weir, presentato a Cannes nel 1974, contiene già precise figure di questo discorso. In una cittadina della provincia australiana, chiamata come la capitale francese, avviene un commercio macabro e assurdo. Tutta la popolazione della città collabora nell'attività criminale di intrappolare eventuali automobilisti di passaggio costringendoli a incidenti perlopiú mortali. Le auto e le loro parti divengono oggetto di lucro, i feriti vengono alloggiati nell'ospedale cittadino, tutto il resto diviene proprietà degli abitanti. Due fratelli, George e Arthur Waldo, cadono nella trappola. Il primo muore, l'altro sopravvive venendo necessariamente integrato nella cittadinanza. Il conflitto tra una banda di giovinastri che scorrazzano per il paese con auto truccate mostruosamente (composte dai vari pezzi residui degli incidenti) e il sindaco e i notabili della

cittadina conducono a uno scontro finale in cui gran parte della città verrà distrutta.
Lo stesso Weir illustra significativamente la genesi della storia:«Nel 1971, mentre ero in vacanza in Francia e guidavo per la campagna ammirando il paesaggio, arrivai a un blocco stradale. Diversi uomini con i classici camici della crocerossa mi invitarono a deviare su una strada di campagna. Questo giro ci portò molto fuori strada attraverso paesi che non apparivano neppure sulla carta. Perché avevo accettato così passivamente di deviare? Ripensai a quell'incidente per diversi giorni. Di ritorno a Londra, qualche tempo dopo, presi un giornale. A grandi titoli su tutta una pagina si parlava di tentato omicidio... In fondo a sinistra un trafiletto di poche righe informava che quel fine settimana si erano registrati 25 morti per incidenti stradali. Tornato in Australia, andai a fare un lungo viaggio e passai per una cittadina lungo un fiume... quella città divenne la Parigi della mia storia»[1].
Oltre ad ambizioni dichiaratamente fantastiche, il film ha toni di commedia. L'indifeso Arthur si muove tra la bizzarra follia dei notabili di Parigi e la violenza delle bande motorizzate, che hanno in comune con i primi la completa assenza di problemi di legittimità delle locali attività criminali. Il loro conflitto finale è l'ultimo coerente episodio di un'atmosfera di paradossale normalità che si impadronisce completamente del film dal momento dell'incidente iniziale, e il soggetto, con quella finale esplosione di maniacale violenza distruttiva, sembra in qualche modo ricordare lo svolgimento di un racconto di Poe, "The System of Doctor Tarr and Professor Fether", in cui il protagonista scopre nel finale, dopo un crescendo inquietante di assurdità, di trovarsi in un manicomio in cui i malati si sono sostituiti ai dottori riproducendone grottescamente le funzioni. L'irrazionale, annidato in una collinosa provincia australiana, compie indisturbato il proprio disegno di caos senza che la civiltà abbia il tempo di scandalizzarsene o inorridire. Solo Arthur ne sarà testimone. L'ipotesi è enunciata con evidenza: la coesistenza di normalità e irrazionale potrebbe sussistere nelle infinite pieghe dell'attualità, occultata magari dietro una notizia da due righe, un filmato televisivo. Le macchine mostruose di Parigi non rappresentano soltanto la classica aberrazione tecnologica sfuggita al controllo razionale, ma anche la figura di uno spazio fantastico che abita *naturalmente* nella civiltà.
The Cars that Ate Paris ebbe, comunque, uno scarso successo commerciale in patria, e nonostante l'interesse di Roger Corman e della sua New-world, che lo distribuì in America (non prima di averlo ri-

---

[1] Catalogo degli "Incontri internazionali del cinema", Sorrento - Napoli 11-18 ottobre 1980.

Judy Morris e Ivar Kants in *The Plumber* (L'idraulico)

montato trasformando il protagonista, Arthur, in un turista americano), neanche negli States ebbe grande fortuna. Lo stesso autore ne doveva parlare con una certa perplessità qualche anno più tardi: «It was a black-film that was too vicious»[2]. Accusato di ingenuità, *The Cars that Ate Paris* in realtà mostra già quella solidità di linguaggio e sicurezza narrativa, per quanto calate in climax particolarmente grottesco e affabulatorio, che caratterizzano sin d'ora il cinema di Weir e la sua costruzione dell'irrazionale.
Ma dove tale cinema mostra una precisa capacità di definire l'irrazionale nel quotidiano è in *The Plumber* (L'idraulico, 1978). La ricorrente comparsa di un enigmatico e ambiguo stagnino inquieta la studiosa di antropologia Jill. Un innocente guasto del bagno diventa il pretesto per le continue visite dell'idraulico, che con fare disinvolto e incomprensibile innesca angosce e preoccupazioni nella protagonista. Le confessa di essere stato in prigione, ma il giorno dopo lo nega. Trasforma il suo bagno in una selva di tubi creando caos e ulteriori guasti che manderanno all'aria l'importante cena del marito ricercatore scientifico. Jill decide di liberarsene a tutti i costi. Nasconde l'orologio del marito nel camioncino dell'idraulico e lo fa scoprire dalla polizia: l'idraulico verrà imprigionato.
Weir alterna tensioni da thriller psicologico a momenti di umori-

[2] Riportato in Eric Reade, *History and Heartburn. The Saga of Australian Cinema, 1896-1978*, Harper & Row, Sydney, 1978, pp. 215.

smo e ironia. La protagonista è descritta nel suo spazio quotidiano di lavoro con foto di aborigeni affisse alle pareti e nastri registrati con musiche tribali. L'idraulico invece è un intruso che ricorda certe figure delle commedie di Pinter (pensiamo a "The Caretaker"). L'ambiguità del suo modo di agire resta continuamente in bilico tra il disegno occulto e l'eccentricità individuale. Ma ciò che è più significativo è lo scacco della razionalità scientifica. La protagonista, nonostante le sue raffinate capacità di analisi e conoscenza (è antropologa, dovrebbe saper comprendere l'irrazionale dell'esistente quando gli si presenta) assiste allo scollamento di ogni comprensibilità. Affiorano in lei le classiche e inevitabili paure borghesi («Stupro?» domanda, quando l'idraulico gli rivela di essere stato in prigione), ma anche una incapacità di sopportare il disordine del quotidiano, le insicurezze del privato (sembra dubitare dell'affetto del marito), che ne fanno la rappresentante di una civiltà tanto presuntuosa quanto vulnerabile e ipocrita.
Tratto da un racconto dello stesso Weir e realizzato per la televisione, *The Plumber* ha un'economia di scansioni narrative che ne potrebbero benissimo fare un prodotto della Hollywood della prima metà degli anni '70, ma anche uno scaltro film europeo attento alle profonde insicurezze di una borghesia scientista che, nonostante l'autorevolezza culturale ed epistemologica delle proprie conoscenze, ha perso da tempo la capacità di stabilire in ogni momento, univocamente, il senso del mondo in cui vive. Ancora, quindi, l'irrazionale ridistribuisce irrealmente gli spazi del quotidiano imponendosi come fondo intrascurabile.
Ci siamo inizialmente soffermati su *The Cars that Ate Paris* e *The Plumber*, poiché si tratta dei lungometraggi di Weir meno conosciuti in Italia. In realtà essi costituiscono due momenti assai differenti dell'evoluzione del suo cinema. Il primo, in gran parte finanziato dalla Australian Film Development Corporation (struttura governativa sorta agli inizi degli anni '70, che costituisce il punto di riferimento fondamentale del nuovo cinema australiano), definito una *black-comedy*, si caratterizza innanzitutto per gli aspetti surreali e quasi barocchi della scena: le macchine fantasticamente agghindate, la rumorosa e fiammeggiante battaglia finale. *The Plumber* invece è quasi completamente un film da camera, frutto di un intenzionale processo di esemplificazione di stile culminato in *Gallipoli*. *The Cars that Ate Paris* è la prima generosa incursione nelle disponibilità narrative e rappresentative del lungometraggio, *The Plumber* è la sperimentazione di un controllo diegetico e linguistico, maturazione del precedente itinerario cinematografico. In entrambi tuttavia cogliamo agevolmente, oltre alla regolare inquietudine dell'irrazionale, alcuni aspetti del cinema di Weir: la padronanza degli strumenti della tensione e dell'intrigo, l'uso strutturale di scansioni iro-

niche e umoristiche. In *The Cars that Ate Paris* il pastore allude grottescamente al macabro commercio della cittadina («Oh Signore, talvolta operi in modi che sono incomprensibili...»), in *The Plumber* un collega straniero del marito della protagonista, invitato insieme ad altri a cena, dovrà cercare di usare il bagno assurdamente attrezzato di impalcature di tubi creando momenti di piena ilarità. E anche in *Picnic ad Hanging Rock* e *Gallipoli* non manca un respiro più comprensivo, aperto a dislocazioni umoristiche e ironiche, anche se l'opinione del regista rispetto ai possibili contenuti dissacratori o crudelmente comici della sua opera appare inequivocabile: «Ho visto recensioni di alcuni miei film che sono stati visti in termini di black-humour, ma non penso sia esatto. Suppongo dipenda dal modo in cui si vedono le cose. Può essere bizzarro o strano, ma preferisco parole come enigmatico, curioso o affascinante»[3].
L'opinione dell'autore appare naturalmente orientata su una centralità fantastica della sua opera, apparsa con evidenza anche nelle nostre premesse e ancora nelle dichiarazioni dello stesso regista: «... storie di uomini totalmente razionali a tu per tu con situazioni in cui il razionale assolutamente non serve, anzi nuoce... Il tema dell'uomo comune costantemente minacciato da cose non comuni...»[4]. Tuttavia sarà il caso di approfondire le definizioni, di arricchirle di coordinate culturali e di problematizzarle, di liberarle insomma di una genericità che soddisfa in misura ridotta il cinema di Weir.

Peter Weir nasce a Sydney nell'agosto del 1944. Intraprende studi di giurisprudenza, ben presto interrotti, non prima di aver partecipato a una compagnia di rivista a livello universitario, in cui si cimenta come attore, scrittore, regista. La rivista (che appare in alcuni grotteschi scorci di *The Cars that Ate Paris* e di *Homesdale*) e il comico segnano le primissime esperienze artistiche di Weir. Dopo aver lavorato con il padre, agente immobiliare, si può permettere nel '65 un viaggio in Europa su una mediocre imbarcazione greca, sulla quale si propone di movimentare il viaggio organizzando, insieme a un paio di amici, un mini-show televisivo trasmesso dagli apparecchi a circuito chiuso di cui la nave è provvista. Lo show si chiama "Bilgewater", che potrebbe essere tradotto con "Acqua nella stiva". Già la prima rudimentale realizzazione di Weir sembra alludere a uno di quei *blake-joke* che la ragione e la sua affidabilità etico-scientifica subiscono continuamente nella sua opera. Ritornato in patria,

---

[3] *Peter Weir*, in «Cinema Papers», Sept. Oct., 1981.

[4] Gian Luigi Rondi, *Peter Weir: allo scoperta dei buchi neri*, in «Il Tempo», 14.4.82; cfr. anche l'identica formulazione delle tematiche di Weir in B.Mc Farlane, *The films of Peter Weir*, inserto monografico di «Cinema Papers», Apr. May, 1980.

inizia a lavorare come assistente di studio per un'emittente televisiva, l'*ATN7*, e nel '67 gira il primo cortometraggio, *Count Vim's Last Exercise*, una sorta di comica fantastica di 5 minuti realizzata all'interno di una rivista che Weir aveva organizzato per il club sociale dell'*ATN7*.
La fortuna di questo minischerzo gli consentì l'anno successivo di girarne un altro più lungo, *The Life and Flight of the Reverend Buckshotte*, che viene descritto come una farsa religiosa. Nello stesso anno inizia a realizzare filmati per il *variety series* "The Mavis Bramston Show" e nel '69 giunge la prima importante possibilità di usare attori professionisti e di imporsi a una più vasta attenzione. Realizza "Michael", episodio di *Three to Go*, trilogia finanziata dalla Commonwealth Film Unit e volta espressamente a costituire oggetto di dibattito e discussione sulle scelte giovanili e sui problemi educativi a esse inerenti. Weir, che della CFU è diventato nel frattempo *production assistent* e anche aiuto operatore, riesce a ottenere la regia di uno dei tre episodi, "Michael".
Girato inizialmente in 16 mm e successivamente gonfiato a 35 mm "Michael" racconta di una rivolta giovanile che si apre con una vera e propria battaglia urbana, e ha come protagonista un impiegato affascinato dalla cultura hippy. *Three to Go* viene considerato l'inizio della *new-wave* australiana anche se "Michael", che vinse il Grand Prix dell'Australian Film Institute Awards, infastidì alcuni critici, probabilmente per la sua tecnica «gratuitamente chiassosa»[5] e per lo spirito acre e satirico nei confronti dell'anarchismo giovanile non meno che nei confronti della *middle-class* australiana.
Dopo "Michael" abbiamo, nel 1970, *Stirring the Pool*, un 16 mm di 10 minuti, e l'anno successivo *Homesdale*, di 50 minuti, con il quale vince nuovamente il Grand Prix e che costituisce la primissima messa a fuoco del suo cinema. Homesdale è una pensione su un isola presso Sydney che organizza cacce al tesoro destinate a rivelarsi molto più pericolose di quanto lascino immaginare. Una varia umanità (il timido Malfrey; Kevin, che di giorno è macellaio e di notte cantante rock; veterani di guerra, e altri ancora) accetta la rigorosa disciplina imposta dal manager della pensione, il cui programma di vacanze si rivelerà denso di pericoli e culminerà in morti e cruente violenze. Girato per gli interni nella casa di Weir a Sydney, in parte finanziato dall'Experimental Film and Television Fund, *Homesdale* fu visto per scuole e università e infine fu comprato da un network televisivo. Mr. Malfrey, il protagonista, è il primo personaggio di Weir che rappresenti l'uomo comune «costantemente minacciato da cose non comuni», costretto a fronteggiare l'insidia dell'anormale senza l'ausilio e le difese della razionalità istituzionale. Divenuto

[5] McFarlane, cit.

Picnic ad Hanging Rock

assassino a causa delle circostanze, verrà integrato nello staff di Homesdale, così come accadrà ad Arthur Waldo in *The Cars that Ate Paris.*

L'isola di *Homesdale,* nel cinema di Weir, è il primo spazio di flagrante latenza di istituzioni, etiche, comportamenti consueti, che costituisce un vuoto della razionalità, un'area lacunosa della civiltà: «Lo scherzo di cattivo gusto è che noi siamo d'accordo su una realtà che secondo me è semplicemente piena di buchi, con grandi lacune di ragione»[6]. Approfondire meglio la figura di questa struttura lacunosa su cui la civiltà si dispiega significa analizzare più da vicino *Picnic ad Hanging Rock.*

Realizzato dopo *The Cars that Ate Paris, Picnic ad Hanging Rock* è il primo successo internazionale di Weir. Nel 1977, a due anni dalla sua uscita, aveva già realizzato in utili il doppio del suo costo rivelandosi anche all'estero (soprattutto in Italia, Inghilterra e Svezia) un lusinghiero *money-maker.* Tratto da un racconto di Joan Lindsay e coprodotto dalla Australian Film Development Corporation, dalla South Australian Film Corporation (ente che gestisce gli investimenti cinematografici dello stato dell'Australia del Sud) e da società distributrici, *Picnic ad Hanging Rock* non è lontano dallo status di cult-movie e costituisce per molti versi il simbolo delle nuove potenzialità del cinema australiano. Letto perlopiù come ricostru-

---

[6] *Peter Weir,* cit.

zione critica di un determinato mondo borghese e della repressione sessuale che nella sua educazione innanzitutto si iscrive ed esercita[7], *Picnic ad Hanging Rock* è anche molte altre cose oltre a queste. Sorprende innanzitutto la solida strategia della messa in scena del fantastico. Se la sceneggiatura, come è stato ampiamente rilevato, di Cliff Green (scrittore di radio e televisione alla sua prima esperienza di lungometraggio) gioca scopertamente sulla struttura reticente e aperta della narrazione, le soluzioni linguistiche, di contro, forniscono informazioni precise e inequivocabili. La "trascrizione" espressiva della straordinarietà di Hanging Rock è sempre perfettamente avvertibile: il sonoro ne registra i sotterranei boati, le urla innaturali dei volatili che la sovrastano; le inquadrature, sulla sommità della roccia, in angolazioni acrobatiche, sospendono ogni prospettiva antropomorfica dello sguardo; il *ralenti* decompone la durata temporale durante il picnic ai piedi della roccia; insomma, la reticenza diegetica viene surrettiziamente soddisfatta da una precisione "calligrafica" della definizione dell'anormalità. La codificazione linguistica dell'inspiegabile fisico appare tanto più convincente e necessariamente evidente in assenza di una soluzione narrativa che risolva il potenziale trasgressivo che il sovrannaturale, lo straordinario, il mostruoso come tali oppongono alla norma e alle istituzioni. Ma non è tanto la labilità narrativa di per sé a rendere possibile una tale costruzione del testo, quanto il suo costituirsi come condizione di tali procedure.
In altre parole, non è la possibilità di immaginare infinite soluzioni dell'enigma a rendere *Picnic ad Hanging Rock* un film straordinariamente seducente, quanto il complesso coerente di ampie e leggibilissime connotazioni che trasferiscono all'interno della messa in scena l'enunciazione dell'inspiegabilità di partenza, rendendo quasi necessaria la mancanza di una legittimazione narrativa che giustifichi una presenza fantastica su cui il film ci ha già scrupolosamente informato. In un genere ipercodificato come quello del film fantastico, che deve ormai ricorrere a paurose concentrazioni di immaginario tecnologico per non arrendersi all'intelligenza filologica e all'esercizio d'autore del remake, Weir, alla metà degli anni '70, sembra riscoprire il classico lavoro di spostamento sugli strumenti essenziali della pratica cinematografica (suoni, musica, inquadrature, montaggio) studiando un progetto espressivo originale (Beethoven e il flauto di Pan, l'uso del *ralenti* in inquadrature da film di costume o di ambientazione d'epoca, l'itinerario fantastico e sovrannaturale sovrapposto al tema della sensualità adolescenziale all'interno di strutture sociali e culturali rigide e morbosamente repres-

[7] Cfr. McFarlane, cit., e Gideon Bachmann, *Films in Australia*, in «Sight and Sound», Win. 76/77.

Richard Chamberlain in *The Last Wawe* (L'ultima onda)

sive), per dare piena figura filmica a un"vuoto della ragione", a un abisso geografico e culturale che contrae, annullandoli, spiegazioni scientifiche e corpi empirici, interpretazioni razionali e individui reali. Hanging Rock è, appunto, una lacuna spaziale e temporale del territorio e della civiltà che su di esso si è insediata.
Ma è soprattutto la dimensione temporale che si presta a una analisi ricca e coerente. *Picnic ad Hanging Rock* si apre con un'alba fatidica, il giorno di San Valentino del 1900, surrogato e residuo mitico dell'evocazione della fortuna amorosa. Già dalla prima inquadratura il massiccio roccioso sullo sfondo oppone la propria muta durata primordiale, apparendo all'orizzonte nell'apertura della finestra della camerata del collegio. L'esponente temporale come indice differenziale dello straordinario si rivela platealmente nel blocco contemporaneo della meccanica degli orologi ai piedi della roccia magnetica, la cui origine l'insegnante che scomparirà insieme alle collegiali ha precedentemente datato in un tempo incredibilmente lontano e inimmaginabile.
La differenza temporale che traccia tra Hanging Rock e il resto del territorio un'alterità insuperabile tocca il culmine quando, durante l'escursione del gruppo destinato a scomparire, sembra in una inquadratura di poter scorgere e sentire già in azione le squadre mobilitate per la loro ricerca. Come se le ragazze fossero capitate in uno squarcio temporale inaccessibile e di diversa durata. Le ragazze scomparse sono forse imprigionate in una "sacca" temporale governata da logiche differenti e straordinarie. Anche il *ralenti*, già ricordato, appare come la soluzione più opportuna per rivelare la differenzialità irriducibile di un territorio sacro in cui il tempo defini-

sce una dimensione *altra*, una percettività e una trasparenza differente del tempo. «Ciò che noi siamo e ciò che noi sembriamo sono soltanto un sogno. Un sogno dentro a un sogno», nozione troppo «romantica e vaga»[8] se si rimane all'esterno dei meccanismi di suggestione che *Picnic ad Hanging Rock* mette in moto.
In realtà il film sembra completamente articolato su una complessa riflessione sulle dimensioni della temporalità: il tempo infinito della natura, il tempo della storia (che sembrano coincidere nell'effetto di distanza storica prodotta dal *ralenti*, quasi simulazione della tecnica approssimativa di un documentario d'epoca), il tempo del corpo dall'adolescenza alla morte (che chiude l'ultima inquadratura attraversata da una "oscenità" baziniana, prodotta dalla visione di un corpo, quello di Mrs. Appleyard, ancora vivo, mentre la voce off ci informa sulla data e i modi della sua morte già avvenuta).
Ed è ancora il "tempo del sogno", schema cosmologico di distribuzione e rinascita della mitologia aborigena, ad assillare l'avvocato David Burton, protagonista di *L'ultima onda*, che Weir realizza nel 1977. Premiato al Festival d'Avoriaz nel 1978 e presentato a Berlino (dove sembra fece grande impressione su Herzog), fu prodotto dalla South Australian Film Corporation con l'intervento della United Artists in cambio dei diritti per vari mercati di lingua inglese. *L'ultima onda*, benché goda da più parti di favorevoli giudizi[9], ripropone il classico motivo del conflitto razionalità/irrazionale nella più banale figura della minaccia catastrofica. Spostato dai grandi spazi naturali a un ambiente urbano, il *gap of reason* diventa struttura di un thriller con ambizioni psicanalitiche, sebbene il mondo aborigeno, la spettacolarità catastrofica, la soluzione finale (che trovava Weir molto indeciso) siano trattati con indubbia originalità e disinvoltura. Nonostante il successo internazionale, *L'ultima onda* ci pare inferiore alle opere precedenti, anche se la figura di questo avvocato (traccia autobiografica degli studi di legge del regista), diviso tra l'intuizione e la logica, il corpo e la mente, ribadisce ancora una volta quella radice anfibia del reale che nei film di Weir è sempre codificata come struttura costituita da una civiltà incapace di coprire completamente il fondo naturale e originario su cui si distribuisce e si insedia. Struttura, certo, in parte comprensibile sulla base di quella "promiscuità coatta"[10] che la storia ha prodotto sovrap-

---

[8] McFarlane, cit.

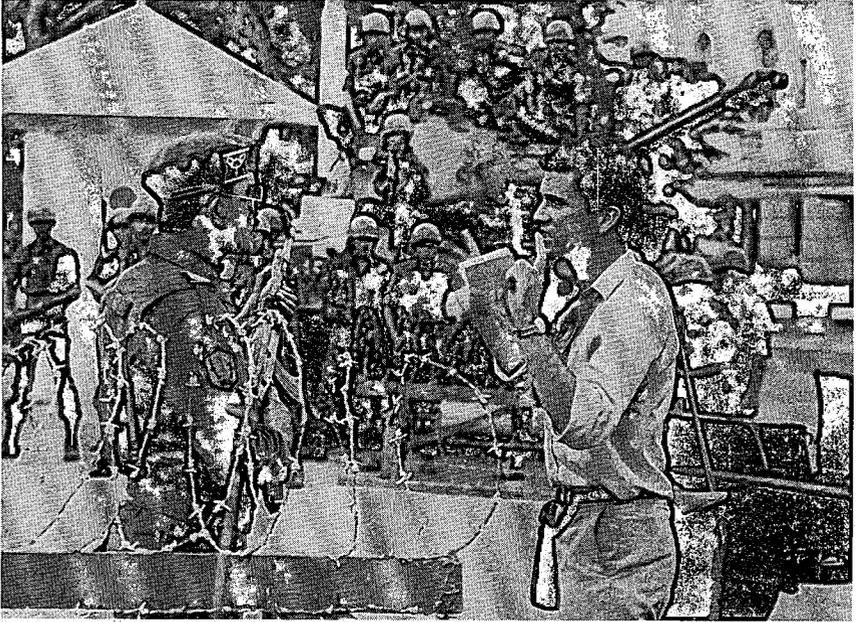
[9] «... un intelligente film australiano che mostra l'uomo civilizzato cercare una migliore comprensione della natura attraverso il contatto con la cultura aborigena; ma non prima che la sua stessa cultura abbia sconvolto l'equilibrio della natura con risultati apocalittici». Così Siegbert S. Prawer su *The Last Wawe* in *I figli del dottor Caligari*, Roma, Editori Riuniti, 1981.

[10] Lodovico Stefanoni, *L'ultima onda*, in «Cineforum», n. 190, 1980.

Mel Gibson e Mark Lee in *Gallipoli* (Gli anni spezzati)

ponendo l'imperialismo europeo all'assorto feticismo aborigeno, l'Inghilterra vittoriana alle infinite distese australiane. E ciò ci riporta alle condizioni base di una cinematografia che, se vanta precedenti molto remoti, si trova ora veramente a riapprontare, nell'incoraggiante ripresa degli anni '70, la costruzione di un epos che stringa spazio e civiltà, natura e cultura, in un complesso organico di significati.

Gallipoli (Gli anni spezzati), realizzato nell'81 dopo un complesso travaglio produttivo durante il quale Weir realizza *The Plumber* e rifiuta diverse offerte[11], si inserisce congenialmente in questo contesto. È un riferimento importante del passato australiano, un'occasione di identificazione nazionale di primaria importanza. La sanguinosa decimazione delle truppe dell'ANZAC (Corpo di spedizione australiano e neozelandese) per opera dell'esercito ottomano, è un Fort Alamo mitico, tanto più eroico quanto più si consideri la quasi completa formalità degli interessi australiani nel conflitto. Facen-

[11] La Warner Bros prima gli propone, su consiglio di Kubrick, la direzione di un film tratto da *Salem's Lot* di Stephen King (lo stesso autore dei romanzi da cui sono stati tratti *Shining* di Kubrick e *Carrie* di De Palma), poi la direzione di un film tratto da *Thorn Birds* (Uccelli di rovo), best-seller dell'australiano Coleen McCullogh, diventato poi un serial televisivo. Weir rifiuta il primo immediatamente e il secondo dopo varie incertezze.

Mel Gibson in *Un anno vissuto pericolosamente*

do ricerche tra i sopravvissuti, ispirandosi alle testimonianze contenute nel libro di B. Gammage, "The Broken Years", Weir costruisce insieme a David Williamson uno script dall'andamento chiaramente epico e corale. Gli ideali nobili e agonistici della prima parte, pur venendo drasticamente "spezzati" dalla brutalità della logica bellica, trovano nell'interventismo australiano una idonea figura storica, e a tale sistema di significati appaiono ampiamente conformi i temi dell'amicizia, dell'educazione virile, della famiglia (lo zio allenatore di Archy, con la sua etica kiplinghiana), trattati con robusta e ingenua partecipazione.

Quello di *Gallipoli* è un Weir disposto a indossare le vesti di una sorta di John Ford australiano nella definizione di una precisa mitologia nazionale: «Sono molti i registi australiani, non io soltanto, che con i loro film cercano nuovi miti da sostituire a quelli della vecchia Europa da cui ormai si sentono sradicati. Succede anche ai registi americani. Non si contano neanche i miti che Hollywood ha riscoperto o rinvigorito o addirittura creato per compensare l'assenza di quelli perduti lontano, in Europa»[12].

In realtà, oltre a un intento epicizzante c'è in *Gallipoli* anche un'operazione di rilettura della tradizione specificamente cinematografica. Nessuno, ci sembra, ha intravisto quasi una citazione diretta dal classico del cinema australiano *Forty Thousand Horsemen*

---

[12] Gian Luigi Rondi, cit.

(1940) di Charles Chauvel, se non nelle generiche affinità narrative (è questa infatti la storia di tre soldati della cavalleria leggera australiana nella prima guerra mondiale), nella sequenza brillante dell'escursione nella città araba, che sembra costituire un richiamo diretto e inequivoco al film di Chauvel. Del resto, nella costruzione stessa dei personaggi e degli ambienti c'è una sintesi dei temi fondamentali della tradizione cinematografica e della cultura australiana: Archy proviene dal mondo della prateria e dell'allevamento; Frank, più scaltro e disincantato, è più vicino al mondo urbano e sembra, nei caratteri generali, rifarsi al coraggio e all'umorismo del protagonista di un altro classico australiano, *The Sentimental Bloke* (1919), prototipo riproposto nel 1930 dall'attore Pat Hanna nel personaggio di Chic Williams, cui a sua volta si rifarà lo stesso Chauvel per il personaggio interpretato da Chips Rafferty in *Fourty Thousand Horsemen*.

Gallipoli, insomma, che a noi appare un classico film antibellico di buona qualità e tradizionale fattura, è in realtà un poemetto epico e una *summa* di temi, figure, ambienti caratteristici della cinematografia australiana, esito necessario nell'opera di un regista attivo in una cinematografia i cui singolari ritmi di torpore e vitalità[13] gli consentono di essere l'Hawks e insieme lo Scorsese del cinema australiano.

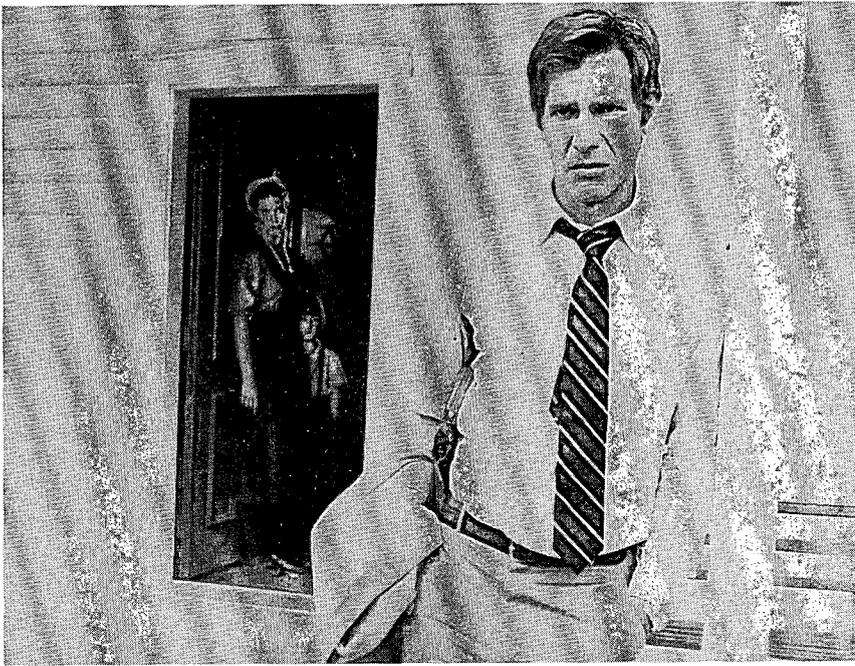
In realtà *Gallipoli* non tradisce la tensione al fantastico precedentemente argomentata. La guerra è il compimento finale di un itinerario fantastico, che tale si rivela nella bella sequenza dello sbarco ambientato, sulla scorta dei ricordi di un reduce, all'interno di un'irreale scenografia notturna costellata di luci verdi e rosse che ricorda l'iconografia bellica di *Apocalypse Now*. *Gallipoli*, la cui idea è sorta in Weir dopo una visita sul posto della battaglia ancora cosparso di tracce e reperti, è ancora la ricostruzione di una scomparsa adolescenziale predestina-

[13] Il cinema australiano ebbe un inizio esaltante, sia come produzione (da 11 film nel 1909 a 50 nel 1912; *The Story of the Kelly Gang*, del 1906, viene considerato il primo lungometraggio realizzato in tutto il mondo), sia come seguito di pubblico. Già nel 1913 tuttavia gli effetti della colonizzazione americana avevano pressoché decimato la produzione locale, che ha ripreso effettiva consistenza solo agli inizi degli anni '70. Per la storia del cinema australiano cfr. J. Baxter, *The Australian Cinema*, Sydney, 1971.

Michael Murphy e Linda Hunt in *Un anno vissuto pericolosamente*

ta («La storia di due ragazzi sulla strada dell'avventura, che attraversano i continenti e gli oceani, scalano le piramidi e passano attraverso i deserti dell'Egitto fino al loro appuntamento con il destino a Gallipoli»). Lo spazio, con la sua infinita dimensionalità culturale e geografica (dalla gara di corsa dell'inizio del film all'attraversamento del deserto australiano, agli spostamenti di guerra nel bacino del Mediterraneo) è, come il tempo in *Picnic ad Hanging Rock*, la figura della potenzialità inesauribile, meravigliosa e fatale, della storia e della natura: del fantastico, anche se in *Gallipoli* la linearità narrativa e la nitidezza delle emozioni denunciano un processo di purificazione di stile, innescato da *The Plumber*, che costituisce la controparte di una ricerca epica e di una identità culturale ora più consapevolmente frequentate.

Come accade in *Un anno vissuto pericolosamente*. Esplicita conferma dell'entrata di Weir nel mercato internazionale delle grandi produzioni, il film ripropone temi e linguaggi fin qui individuati. L'area del Sud-est asiatico, con la sua stratificazione di culture antichissime in cui la civiltà occidentale ha prodotto una patologia economica e culturale ben nota, si pone come ulteriore orizzonte per una definizione di quel carattere "schizoide" dell'identità australiana, stretta tra il predominio inglese della civiltà e delle tradizioni e le matrici asiatiche dello spazio e delle culture preesistenti, tra la dignità del Commonwealth e l'appartenenza all'orbita del Sud-est asiatico. Weir non manca di tratteggiare ironicamente la presenza inglese (il primato inglese del colonnello Henderson che sfida l'australiano nella piscina), come aveva già fatto in *Picnic ad Hanging Rock* e in *Gallipoli*, e di mettere in scena psicologicamente e narrativamente il protagonista in tensione tra le ormai consuete polarità: la cultura e la natura, l'Europa neocoloniale e Giava, la comunità occidentale dei giornalisti e il risentimento locale (rappresentato soprattutto dall'assistente Kumar, militante comunista).

In *Un anno vissuto pericolosamente* è come se la doppia logica del cinema di Weir si radicasse nella stessa processualità narrativa e linguistica del testo, trascorrendo quasi impercettibilmente da una polarità all'altra. La prima parte è tesa e suggestiva. L'incontro con Giava è descritto con piena padronanza espressiva lasciando ampiamente intravedere sotto la superficie del film d'ambientazione esotica un sottobosco di pulsioni misteriose e minacce imprevedibili. La seconda parte,invece, vede crescere sempre di più una spettacolarità prevedibile e uno scoperto disegno narrativo, diventando nel finale quella love-story a sfondo storico che il press-book annuncia con severa banalità. Nel suo costruirsi iniziale il film sembrerebbe proporre, mediante originali premesse narrative, un'ulteriore incursione nel cuore di tenebra di una geografia culturale e naturale che per la ragione rappresenta un mistero irredimibile, un'altra la-

Kelly McGillie, il piccolo Lukas Haas e Harrison Ford in *Witness* (Il testimone)

cuna, come Hanging Rock, in cui ogni orientamento e sicurezza consueti vengono minacciosamente messi in gioco. Ma nella sua evoluzione *Un anno vissuto pericolosamente*, precisando, al contrario, la dinamica ideologica e i riferimenti storici, diventa una sincera denuncia del destino aberrante di popolazioni condannate dall'irreversibile subalternità politica ed economica a una infelicità perenne (il benessere, per il disincantato Kumar, è "acqua di luna", qualcosa che è impossibile avere).
La "messa in film" del fantastico evolve nella rappresentazione di un'identità culturale che sperimenta verso il Sud-est asiatico una solidarietà autentica; l'ellittica sceneggiatura di partenza cede il passo al respiro più convenzionale della travagliata passione a sfondo storico: le premesse di *Picnic ad Hanging Rock* trascolorano nell'etico sentimentalismo di *Gallipoli*, rinunciando tuttavia all'incisiva pregnanza dell'inizio del film.
Il cinema di Weir sembra così ricercare soluzioni di coerenza tra la ricostruzione del passato nazionale e l'irrinunciabile simbolica del fantastico. È il suo un cinema che sembra approntare un'officina dello straordinario interiormente motivata da precise configurazioni culturali. L'esplorazione delle "lacune della ragione" disseminate sulla superficie della nostra realtà convive con l'elaborazione di un orizzonte epico-storico in cui comporre i tratti fondamentali dell'identità australiana, in virtù di una possibile coincidenza mito-

poietica tra identità nazionale e fantastico, epos e storia, interna alla stessa cultura australiana. Autore di un cinema dalle movenze classiche e di tradizionale confezione (*Gallipoli* e *Un anno vissuto pericolosamente* sembrano ancor più decisamente avviati in questa direzione), Weir non cessa di predisporre al suo fondo tracce di una alterità assoluta della civiltà, di un suo mistero inespresso.
Sulla scorta di questa ricognizione non sarà difficile completare l'analisi del cinema di Weir prendendo in considerazione la sua ultima opera. *Witness* è ancora un'accorta sintesi di epicità e sospensione antinaturalistica, di cinema di genere e originalità tematiche, di accurata spettacolarità e di autonomia e spessore di riflessione a tale spettacolarità non riducibile. Da un punto di vista squisitamente cinematografico è un film che affonda nei tratti del suspense-thriller di ascendenza new-hollywoodiana, come in quella della tradizione western a cui la parte *amish* sembra francamente ispirarsi. Come nella nitidissima prima parte di *Gallipoli*, la famiglia, la solidarietà collettiva, l'amicizia e l'affetto sono messi in scena con vigorosa plasticità negli esterni (la scena della costruzione del fienile) e con un uso neutro e ricorrente di primi piani che si soffermano sul volto, sullo sguardo dei personaggi. L'uso del campo/controcampo nella descrizione del rapporto tra John e Rachel è, a questo riguardo, particolarmente sofisticato e "naturale" nello stesso tempo. Esprime una prevedibile logica di avvicinamento che la sospensione dei primi piani e dei piani americani rafforza e disattende continuamente come alla fine del montaggio parallelo, dopo la costruzione del fienile, in cui la scena del bagno di Rachel e dell'avvicinamento di John concludono in un campo/controcampo che sembra preludere a un incontro decisivo. Il rumore dell'acqua, dilatato e nitidissimo nel sonoro, l'assenza di dialogo e l'alternanza di dettagli del corpo della donna e di piani a figura intera di John creano una tensione che l'azione chiude al suo massimo senza la rappresentazione del suo placarsi. Nella scena successiva, un altro campo/controcampo mostra i due protagonisti, ora divisi dalla porta di un pollaio, di nuovo di fronte. Ma il momento dell'opposizione-tensione precedente viene evaso da John che nell'ultimo controcampo scopriamo assente. La stessa scena si raddoppia nel finale nell'alternanza del campo lungo di John vicino all'auto, con l'inquadratura di Rachel dietro la finestra. La differenza di campo dei due piani e la struttura della scena riaffermano una distanza e una tensione crescenti che culmineranno ancora una volta in una fuga di John che chiude l'intero film. Sia la luce, sia il taglio dell'inquadratura, sia la sintassi dei piani, nella parte *amish,* sembrano rifarsi a una semplicità classica, quasi fordiana, nella nitidezza dell'uso dello spazio, nella composizione dei volti nei piani ravvicinati e delle masse nei campi sintetici, nella sincerità delle emozioni messe in scena.

Conclusioni analoghe, anche se opposte, per il trattamento della parte di ambientazione suspense e noir. La scena dell'assassinio potrebbe tranquillamente appartenere a un film di Coppola, come di Carpenter potrebbe essere il montaggio parallelo in cui il piccolo testimone sfugge all'ultimo istante alla vista dell'assassino. La figura dell'alto funzionario di polizia corrotto ricorda invece, per una sorta di malinconico disfacimento interiore, alcune movenze del *Klute* di Pakula o di *Perché un assassinio*, in cui la crisi istituzionale dell'America degli anni '70 produce un senso di decadenza oscura e insanabile.
La differenza morale e antropologica tra gli *amish* e il resto degli USA è quindi trascritta in maniera colta e inequivocabile, così come la doppia logica del cinema di Weir, nella distanza che separa il fordismo dello stile *amish* dalla perfetta mimesi della fenomenologia della violenza e dell'azione della Hollywood degli ultimi dieci anni, e la transizione e il contatto tra i due mondi narrativi vengono puntualmente marcati da passaggi musicali che introducono alla tensione, nella scena dell'assassinio nel bagno della stazione come nell'arrivo dei tre poliziotti in casa Lapp. Qui i ritmi del thriller (ancora preparazione, disattesa ed evento inaspettato, secondo le regole classiche del genere) vengono portati al massimo perfezionamento ma subiscono la logica del western culminando nel duello, il confronto finale tra bene e male, tanto che la vittoria finale della forza morale del bene, con *amish* e istituzioni corrotte apertamente contrapposti è qualcosa che probabilmente né Coppola né Pakula né Carpenter avrebbero mai potuto concedersi.
Riaffermando il sincero moralismo della parte *amish* e la sua trasparenza figurativa (il campo del funzionario corrotto completamente svuotato e annientato di contro al controcampo della folla *amish* stretta intorno a Book e accorsa al suono della campana), il finale del film conferma il respiro tradizionale dell'ultimo Weir di *Gallipoli* e anche di *Un anno vissuto pericolosamente.* Come i protagonisti del primo e Kumar nel secondo, anche Book e gli *amish* incarnano un principio di giustizia universale che dà vita alla più *civile* delle due anime del cinema di Weir, quella che ricerca una funzione corale e drammatica capace di ricomporre un orizzonte epico in cui valori e mitologie possano ricodificarsi. L'altra però non cessa di mettere in scena protagonisti che sprofondano nei vuoti della ragione (che sono, come abbiamo visto, vuoti della natura come delle istituzioni, dell'esistente come della storia) in cui ogni valore e linguaggio deve fare esperienza della sua dissoluzione e del suo contrario. La fiction, che prorompe indiscriminatamente nel cinema contemporaneo, diviene così il campo di indagine dell'impossibile e necessaria armonia di storia e straordinario, civiltà e natura, spazio e immaginario, come cifra di una cultura e di uno stile.

Peter Weir

Filmografia di Peter Weir

CORTOMETRAGGI

Count Vim's Last Exercise

1967. 16 mm, b/n, 5'

The Life and Flight of the Reverend Buckshotte

1968. 16 mm, b/n, 33'

Michael
(episodio della trilogia **Three to Go**, 1969, che comprendeva anche **Judy**, di Brian Hannant, e **Toula** di Oliver Howes)

Regia e sceneggiatura: Peter Weir. *Fotografia* (b/n): Kerry Brown. *Montaggio:* Wayne Le Clos. *Musica:* The Cleves. *Interpreti:* Matthew Burton (Michael), Grahame Bond (Grahame), Peter Colville (Neville Trantor), Georgina West (Georgina), Betty Lucas (la madre), Judy McBurney (Judy). *Produzione:* Commonwealth Film Unit.
16 mm, 30'.

Stirring the Pool

1970. 16mm, colore, 10'.

Homesdale

1971. *Regia:* Peter Weir. *Sceneggiatura:* Peter Weir, Piers Davies. *Fotografia* (b/n): Anthony Wallis. *Montaggio:* Wayne Le Clos. *Musica:* Grahame Bond, Rory O'Donoghue. *Interpreti:* Geoff Malone (Mr. Malfrey), Grahame Bond (Mr. Kevin), Kate Fitzpatrick (Miss Greenoak), Barry Donnelly (Mr. Waughn), Doreen Warburton (Mrs. Sharpe), James Lear (Mr. Lewy), James Dellit (manager), Kosta Akon (Chief Robert), Shirley Donald (matron), Phil Noyce (Neville), Richard Brennan (Robert 1), Peter Weir (Robert 2). *Produzione:* Richard Brennan, Grahame Bond.
16 mm, 50'.

Incredible Floridas

1972. 35 mm, colore, 12'.

Three Directions in Australian Pop Music

1972. 16 mm, colore, 10'.

Whatever Happened to Green Valley?

1973. 16 mm, colore, 50'.

REGIE TELEVISIVE

Nel 1969 realizza diversi filmati per la serie televisiva di varietà **The Mavis Bramston Show** e tra il '74 e il '75 realizza per l'ABC due episodi del serial **Luke's Kingdom.**

LUNGOMETRAGGI

The Cars That ate Paris
(Le auto che ingoiarono Parigi)

1974. *Regia:* Peter Weir. *Sceneggiatura:* (da un soggetto originale di Peter Weir) Piers Davies, Keith Gow e Peter Weir. *Fotografia* (colore): John McLean. *Scenografia:* David Copping. *Montaggio:* Wayne Le Clos. *Musica:* Bruce Smeaton. *Interpreti:* Terry Camilleri (Arthur Waldo), John Meillon (sindaco) Melissa Jaffa (Beth), Kevin Miles (Dr. Midland), Max Gillies (Metcalfe), Peter Armstrong (Gorman). *Produzione:* Hal & Jim McElroy per la Salt Pan Film/Royce Smeal Film Production.
35 mm, 88'.

Picnic at Hanging Rock
(Picnic ad Hanging Rock)

1975. *Regia:* Peter Weir. *Sceneggiatura:* Cliff Green (da un racconto di Joan Linsay). *Fotografia* (colore): Russel Boyd. *Scenografia:* David Copping. *Consulente artistico:* Martin Sharp. *Costumi:* Judith Dorsman. *Montaggio:* Max Lemon. *Musica:* "Flauto di Pan" di Gheorghe Zamphir, secondo movimento del "Quinto concerto per piano" di Beethoven, arrangiati da Bruce Smeaton. *Interpreti:* Rachel Roberts (Mrs. Appleyard), Dominic Guard (Michael Fitzhubert), Helen Morse (Dianne de Portiers), Vivean Gray (Miss McGraw), Jacki Weawer (Minnie), Kirsty Child (Dora Lumley), Anthony Leewellyn-Jones (Tom), Anne Lambert (Miranda), Karen Robson (Irma), Margaret Nelson (Sara). *Produzione:* Hal e Jim McElroy per la Picnic Production.
35 mm, 115'.

The Last Wawe
(L'ultima onda)

1977. *Regia:* Peter Weir. *Sceneggiatura:* Peter Weir, Tony Morphett, Petru Popescu (da una idea originale di Peter Weir). *Fotografia* (colore): Russel Boyd. *Scenografia:* Neil Angwin. *Montaggio:* Max Lemon. *Musica:* Charles Wain. *Effetti speciali:* Monty Fieguth, Bob Hilditch. *Interpreti:* Richard Chamberlain (David Burton), Olivia Hammeth (Annie Burton), David Gulpilil

(Chris Lee), Frederick Parslow (reverendo Burton), Vivean Gray (Dr. Whitburn), Nadijwarra Amagula (Charlie), Cedric Lalara (Lindsey), Morris Lalara (Jacko), Peter Carrol (Michael Zedler). *Produzione:* Hal e Jim McElroy per la Ayer Productions.
35 mm, 106'.

The Plumber
(L'idraulico)

1979. *Regia:* Peter Weir. *Sceneggiatura:* Peter Weir e Harold Lander (da un racconto di Peter Weir). *Fotografia* (colore): David Sanderson. *Montaggio:* G. Tunney-Smith. *Scenografia:* Herbert Pinter e Ken James. *Musica:* Gerry Tolland. *Interpreti:* Ivar Kants (Max), Judy Morris (Jill Cowper), Robert Coleby (Brian Cowper), Henri Szeps (David Medavoy), Candy Raymond (Meg), Yomi Abiodun (Dott. Matu), Beverly Roberts (Dott. Japari), Meme Thorne (Anna). *Produzione:* Matt Carrol per l'emittente TCN-9.
16 mm, 76'.

Gallipoli
(Gli anni spezzati)
1981. *Regia:* Peter Weir. *Sceneggiatura:* David Williamson da un soggetto originale di Peter Weir. *Fotografia* (colore): Russel Boyd. *Montaggio:* William Anderson. *Scenografia:* Herbert Pinter. *Musiche:* "Adagio in sol minore per archi e organo" di Tomaso Albinoni; "Oxigene" di Jean Michael Jarre; *Les pêcheurs de perles* di Georges Bizet; "Storielle del bosco viennese", "Rose del sud" di Johann Strauss; "Centone di sonata n. 3" di Niccolò Paganini; "It's a Long Way to Tipperary" di Judge e Williams; "Australian Will Be There" di Skipper Francis. *Interpreti:* Mel Gibson (Frank Dunne), Mark Lee (Archy Hamilton), Bill Hunter (maggiore Barton), Robert Grubb (Billy Lewis), David Argue ("Snowy"), Tim McKenzie (Barney Wilson), Harold Hopkins (Les McCann), Bill Kerr (zio Jack), Ron Graham (Wallace Hamilton), Robin Galway (Mary). *Produzione:* Robert Sigwood, Patricia Lowell per l'Associated R & R Films.
35 mm, 105'.

The Year of Living Dangerously
(Un anno vissuto pericolosamente)
1982. *Regia:* Peter Weir. *Sceneggiatura:* David Williamson, Peter Weir, C.J. Kock, dall'omonimo romanzo di C.J. Kock. *Fotografia* (colore): Russel Boyd. *Montaggio:* William Anderson. *Scenografia:* Herbert Pinter. *Costumi:* Terry Ryan. *Musiche:* "September" da *Vier letzte Lieder* di Richard Strauss. "L'Enfant" da *Opera Sauvage* di Vangelis. *Canzoni:* "White Cliffs of Dover" di Burton e Kent, cantata da Vera Lynn; "Whole Lotta Shakin Goin' On" di David e Williams, cantata da Jerry Lee Lewis; "Ain't That Lovin' You Baby" di Jimmy Reed; "Long Tall Sally" di Johnson, Penniman e Blackwell; "Tutti-Frutti" di Penniman, Labostrie, Lubin, cantata da Little Ricchard; "Be-Bop-a-Lula" di Sherif Tex Davis e Gene Vincent, cantata da Gene Vincent; "Beautiful Ohio Waltz" di Mary Earl e Ballard MacDonald, cantata da Frank Bourk. *Musica:* Maurice Jarre. *Interpreti:* Linda Hunt (Billy Kwan), Mel Gibson (Guy Hamilton), Bembol Roco (Kumar), Domingo Landicho (Hortono), Michael Murphy (Pete Curtis), Noel Ferrier (Wally O'Sullivan), Paul Sonkkila (Kevin Condon), Mike Emperio (Presidente Sukarno), Bill Kerr (colonello Henderson), Sigourney Weaver (Jill Bryant), Kuh Ledesman (Tiger Lily). *Produzione:* James McElroy per la McElroy & McElroy Production.
35 mm, 115'.

Witness
(Witness. Il testimone)

1985. *Regia:* Peter Weir. *Sceneggiatura:* Earl W. Wallace e William Kelley da un soggetto originale di Earl W. Wallace, William Kelley e Pamela Wallace. *Fotografia* (colore): John Seale. *Montaggio:* Thom Noble. *Scenografia:* Stan Jolley. *Costumi:* Paula Cain e Michael W. Hoffman. *Musica:* Maurice Jarre. *Canzoni:* "(What a) Wonderful World" di Cooke, Albert e Adler; "Shocking Behavior" di Chiten e Sheridan; "Party Down" di Brackett e Shelly. *Interpreti:* Harrison Ford (John Book), Kelly McGillie (Rachel). Josef Sommer (Schaeffer), Lukas Haas (Samuel), Jean Rubes (Eli Lapp), Alexander Godunov (Daniel Hochleitner), Danny Glover (McFee), Brent Jennings (Carter), Patty Lupone (Elaine), Angus MacInnes (Fergie), Frederick Rolf (Stoltzfus), Viggo Mortensen (Moses Hochleitner), John Garson (Bishop Tchantz). *Produzione:* Edward S. Feldman per la Paramount Pictures.
35 mm, 115'.

Bibliografia su Peter Weir

John Baxter, *The Australian Cinema*, Sydney, 1971.

Richard Brennan, *Peter Weir*, «Cinema Papers», January, 1974, (nello stesso numero: *Informal discussion with Jim and Hal McElroy and Peter Weir*, su *The Cars that Ate Paris*).

Gideon Bachmann, *Films in Australia*, «Sight and Sound», Winter 1976/77.

Andrée Tournes, *Naissance d'un cinéma australien*, «Jeune Cinéma», n. 107, 1977/78, (con una intervista a Weir).

André Cornand, *Renoveau du cinéma australien*, «La Revue du Cinéma-Image et Son», n. 326, 1978.

Eric Reade, *History and Heartburn. The Saga of Australian Cinema, 1896-1978*, Harper & Row, Sydney, 1979.

Catalogo degli «Incontri Internazionali del Cinema», Sorrento-Napoli, 11-18 ottobre 1980.

Brian McFarlane, *The Films of Peter Weir*, inserto monografico di «Cinema Papers», Apr. May, 1980.

David Stratton, *The Last New Wawe. The Australian Film Revival*, Angus & Robertson, Australia, 1980.

Andrew Pike, Ross Cooper, *Australian Film, 1900/1977*, Oxoford University Press, Melbourne, 1980.

Ludovico Stefanoni, *L'ultima onda*, «Cineforum», n. 190, 1980.

AA.VV., *The New Australian Cinema*, Melbourne, 1980.

Brian McFarlane, *Gallipoli*, «Cinema Papers», July-Aug., 1981.

Peter Weir (intervista), «Cinema Papers», Sept. Oct., 1981.

Marcia Magill, *Peter Weir* (intervista), «Films in Review», October, 1981.

Ludovico Stefanoni, *Gli anni spezzati*, «Cineforum», n. 215, 1982.

Gian Luigi Rondi, *Peter Weir: alla ricerca dei buchi neri* (intervista), «Il Tempo», 14.4.1982.

Gianni Canova, *La magia dell'attesa: Peter Weir*, in «Kangaroo Movie: Per una fenomenologia del nuovo cinema australiano», in *Australia New-Wawe*, Milano, 1984.

SAGGI

Il cinema italiano dopo la crisi

Bruno Torri

Ormai da molti anni qualsiasi discorso sul cinema italiano è associato alla nozione di crisi. È tempo di pensare il cinema italiano fuori, o meglio, dopo la crisi. Il che non significa l'assunzione di un atteggiamento ottimistico o volontaristico né, meno che mai, la sottovalutazione dei numerosi e gravi problemi che tuttora travagliano la cinematografia nazionale. Significa, invece, che un determinato periodo è da considerarsi definitivamente chiuso, che è affatto illusorio puntare su qualche miracoloso ritorno allo *statu quo ante;* significa tener conto del fatto che la realtà cinematografica italiana (ma non solo italiana) è sostanzialmente cambiata e che, pertanto, occorre analizzarla, e "governarla", anche con categorie nuove, cioè adeguate ed efficaci in termini teorici e pratici. In altre parole, bisogna imparare a vedere insieme, in tutti i loro intrecci, la crisi e la trasformazione, cercando subito di capire dove e in che direzione si è manifestato il cambiamento tuttora in corso.
Come conseguenza di fattori diversi, alcuni esterni al settore, altri innervati nella crisi strutturale che da oltre un decennio pesa sulla sua dimensione economico-industriale, il cinema italiano è profondamente mutato nelle sue singole parti e nel suo assetto globale, evidenziando anche una sua diversa collocazione all'interno del più generale sistema degli audiovisivi e un suo diverso influsso all'interno del contesto sociale. Tutto questo può essere provato in modo oggettivo, proprio facendo riferimento, soprattutto, ai dati che hanno segnato l'andamento e le derivazioni della crisi; una crisi — è bene ricordarlo — più subita che gestita, anche se ha comunque provocato, assieme al ridimensionamento, una riconversione, sia pure incompleta e insoddisfacente, della nostra cinematografia.
I dati statistici dicono che negli ultimi dieci anni il mercato cinematografico italiano ha perduto più di due terzi del suo pubblico, passando progressivamente dai 514 milioni di spettatori del 1975 ai 132 milioni del 1984. Che il crollo delle frequenze cinematografiche sia avvenuto in concomitanza con l'avvento e l'espansione delle televisioni private, nonché del colore in tv, è un fatto che già di per sé spiega molte cose, anche se non le spiega tutte. Nello stesso periodo

la produzione filmica nazionale ha fatto registrare una tendenza negativa quasi altrettanto forte: nella prima metà dello scorso decennio venivano prodotti annualmente tra i 200 e i 250 film, in questi ultimi anni se ne producono poco più di un centinaio (nel 1984 esattamente 103). Inoltre, sempre nello stesso periodo, la concorrenza dei film stranieri sul mercato interno è aumentata notevolmente, tanto che nel 1983, e con ogni probabilità anche nel 1984, i prodotti hollywoodiani hanno incassato più di quelli italiani; mentre non è affatto cresciuta, e anzi è ulteriormente diminuita, la capacità di penetrazione dei film nazionali — tradizionalmente improntati all'autarchia industriale ed espressiva — nei mercati esteri. Come causa-effetto di tutto ciò si è avuto che il livello medio della nostra cinematografia tende ad abbassarsi sempre più e che in essa appare sempre più marcata la contrapposizione tra pochissimi fim d'autore o comunque di buona qualità spettacolare e moltissimi sottoprodotti volti a soddisfare il consumismo più corrivo, spesso senza neppure riuscirvi in quanto vengono rifiutati anche dalle platee meno esigenti.

Negli ultimi dieci anni, dunque, si produce molto meno e soprattutto si investe molto meno nel cinema, mentre le sale cinematografiche sono molto meno frequentate, tanto che moltissimi locali (circa il 40%) hanno cessato l'attività e quasi tutti gli altri l'hanno ridotta. Ma nello stesso tempo è accaduto qualcosa che va nella direzione esattamente opposta, poiché negli ultimi dieci anni il consumo di immagini filmiche è aumentato a dismisura, e nel prossimo futuro, con l'applicazione di nuove tecnologie (satelliti, videodisco, ecc.), aumenterà ulteriormente. Secondo calcoli attendibili, gli spettatori dei film programmati dalle diverse televisioni ammontano ormai a 4-5 miliardi all'anno. Certo, è molto diverso vedere un film sul piccolo o sul grande schermo, poiché sono molto diverse le condizioni della "proiezione" e le condizioni della fruizione; e non dovrebbero esserci dubbi sul fatto che la visione di un film sul video è molto disturbata, non solo dalla pubblicità, è molto più "degradata", nel senso che fornisce una minore quantità di informazioni e di fedeltà al "testo" vero e proprio, ed è molto più "distratta" (perché l'ambiente circostante provoca più disattenzione) della visione di un film in una (buona) sala cinematografica. Tuttavia, l'abitudine diffusa e ormai radicata a consumare cinema sul piccolo schermo non ha soltanto disastrato l'esercizio cinematografico (che peraltro, non avendo provveduto adeguatamente a rinnovarsi, è stato anche causa dei propri mali), ha pure modificato profondamente la mappa economica di tutto il settore e, inoltre, ha conferito al cinema stesso un tasso di socialità diverso. Questo è vero soprattutto in Italia, dove il fenomeno della proliferazione delle televisioni private e l'offerta differenziata e incessante di film sul video hanno determinato una sorta

di mutazione antropologica, avendo modificato le motivazioni, le attese e i comportamenti del pubblico.
Prima di valutare se tutto ciò è positivo o negativo, anzi, prima di distinguere quanto vi è di positivo e quanto vi è di negativo, bisogna constatare l'oggettività e l'irreversibilità di una linea tendenziale che, appunto, vede il cinema e la televisione sempre più integrati — anche se nell'anomalia del "caso italiano" l'integrazione si accompagna a una persistente conflittualità —, e che comporta la creazione di una nuova *figura* di spettatore cinetelevisivo. Su questo punto, peraltro centrale per cercare di comprendere l'attuale essenza e l'attuale movimento del settore cinematografico, e di quello audiovisivo che lo ingloba, non occorre insistere bastando ricordare, sempre molto sinteticamente, che l'interscambio tra il cinema e la televisione provoca conseguenze a tutti i livelli: da quello economico (è noto che la televisione, oltre che come nuovo mercato, funziona anche come produttrice, o coproduttrice, di film) a quello espressivo (si pensi all'influenza del linguaggio di tanta *fiction* televisiva, specie quella seriale, sui modi narrativi di molti film, non solo quelli più dozzinali), da quello politico (come provano, in negativo, le insufficienze delle politiche che hanno presupposti solo settoriali, ovvero sono soltanto cinematografiche o soltanto televisive) a quello sociologico (e in proposito, assieme a quanto già accennato, è sufficiente osservare come è cambiato il rituale dell'andare al cinema e come i film, sul piccolo e ormai anche sul grande schermo, vengono "usati" in maniera a un tempo più disinvolta e più consapevole, più disincantata e più selettiva).
Accanto al fattore macroscopico rappresentato dall'insieme dei rapporti sempre più stretti e interagenti tra il cinema e la televisione, molti altri, sia pure di minore portata, se ne sono verificati nel periodo qui rapidamente ripercorso; e anche questi fattori in qualche misura hanno modificato la fisionomia del cinema italiano, e in particolare la sua valenza sociale. Per limitarsi a una semplice indicazione, è sufficiente ricordare le attività di nuovi organismi imprenditoriali-culturali come i club-cinema o le piccole case di distribuzione specializzate nella formazione di listini composti da film d'arte, lo sviluppo dei cinema d'essai, la politica cinematografica di molti assessorati (apertura di nuovi spazi diffusivi, programmazioni estive, sostegno alle strutture e alle iniziative culturali), e anche il decollo e la tenuta dell'editoria cinematografica: tutti aspetti diversi ma complementari di un unico processo che, per quanto contrassegnato da contraddizioni, incertezza, marginalità, manifesta comunque, da un lato, un momento di emancipazione e, dall'altro lato, una possibilità di alternativa, certamente parziale ma non insignificante, alla crisi e soprattutto all'ideologia piagnona della crisi.
Non va infatti dimenticato che questi fattori sono serviti, tra l'altro,

ad accrescere il sapere sul cinema, a contrastare la "censura del mercato", a diversificare maggiormente l'offerta filmica, a elevare i gusti del pubblico, organizzandolo anche in modi originali e favorendo la sua distinzione interna, tanto che ormai ha sempre meno senso, e pertinenza, parlare del pubblico al singolare, come di un tutto omogeneo e indifferenziato, mentre è molto più preciso riferirsi a "pubblici" diversi che, pur non essendo separabili rigidamente, non sono neppure unificabili, semmai lo sono soltanto in termini meramente statistici.

Il consumo generico e la domanda qualificata

Tutto ciò, insomma, può essere assunto come una tendenza, insieme operativa e culturale, una tendenza che si dovrebbe potenziare e riscontrare nelle articolazioni dell'intero settore cinematografico. Detto altrimenti, questa tendenza dovrebbe fondare e attivare il seguente presupposto: se il consumo generico di cinema nelle sale cinematografiche diminuisce costantemente, la domanda di film culturalmente qualificati può invece aumentare. Se questo presupposto venisse assunto sino in fondo come un'ipotesi di lavoro completamente praticabile (da chi ha volontà, fantasia e capacità), ovvero, se si lavorasse molto di più per soddisfare la domanda culturale che le attuali strutture cinematografiche e le anacronistiche regole mercantili fanno restare soltanto potenziale, molto probabilmente si raggiungerebbero risultati positivi anche sul piano economico-industriale, e certamente ne conseguirebbe una produttività sociale tale da meritare comunque la concreta attenzione e quindi l'appoggio dei poteri pubblici e specialmente delle istituzioni cinematografiche che li rappresentano. Di più: dovrebbe essere compito prioritario di queste istituzioni l'attuazione di una politica cinematografica così indirizzata, volta cioè a promuovere un diverso statuto sociale del cinema, a farne uno strumento per rispondere positivamente alle istanze critico-conoscitive. La scontata obiezione a questo orientamento, secondo cui il cinema è sostanzialmente un divertimento e l'industria cinematografica deve ubbidire soltanto a ragioni economiche e non socio-culturali, rivela subito la sua debolezza (falsità) alla prova dei fatti: questi hanno sempre dimostrato che il divertimento può essere anche intelligente e colto, mentre quello basato soltanto sulla complicità stupida degli spettatori genera più rapidamente la saturazione; così come hanno dimostrato che la produzione e la distribuzione di film la cui natura di merce non trova anche una caratterizzazione nella qualità (artistica, culturale o spettacolare che sia) prima o poi sono votate alla crisi.
Se è vero, come tutto lascia credere, che il cinema è ormai soltanto un "pezzo" del sistema audiovisivo, e quindi che i suoi aspetti speci-

fici — pur perduranti a vari livelli, e non trascurabili — debbono essere considerati anche nella prospettiva del nuovo contesto mediologico, e se è vero, come sembra incontestabile, che questo, a sua volta, è interamente dentro le dinamiche sociali, risultandone un portato e insieme un coefficiente, allora appare evidente l'esigenza e l'urgenza di saper collocare e risolvere i problemi del cinema stesso all'interno di queste mutate realtà, cioè nella fase di passaggio dalla società industriale alla società postindustriale. E in primo luogo occorre saper vedere la crisi dell'industria cinematografica, non solo e non tanto come conseguenza dei difetti endemici della stessa cinematografia nazionale, ma soprattutto come segno preciso del suo ritardo nel partecipare alla trasformazione. Detto brutalmente: il cinema italiano stenta tanto a convivere con il postindustriale che sta profilandosi sempre più marcatamente perché è ancora troppo preindustriale. Parafrasando Arbasino, si può dire che quello italiano è "un cinema senza". Senza adeguate risorse da investire, senza validi supporti legislativi, senza solide strutture, senza sufficienti professionalità, senza un progetto e senza una cultura.
Non vuol essere, questa, una diagnosi catastrofica; è semplicemente la constatazione dello stato delle cose, che può essere documentato — e in gran parte lo è già — con estrema facilità. Si tratta ora di esaminarlo, non più come punto d'arrivo (che peraltro potrebbe subire ulteriori peggioramenti), bensì come possibile punto di partenza da cui bisogna tentare di muoversi per avviare la ripresa, e quindi anche per orientare e gestire le trasformazioni in atto. Proprio il rifiuto della subalternità del cinema e più in generale dell'audiovisivo italiano rispetto alle attività e agli interessi che, su scala mondiale, stanno determinando nuovi assetti di potere economico e nuove zone (e modalità) d'influenza ideologica, proprio la volontà di riguadagnare autonomia e competitività dovrebbero costituire la motivazione fondamentale di una politica industriale e di una politica culturale tese a chiudere con il passato e quindi capaci di elaborare e sperimentare nuovi, autoctoni modelli operativi. Il "salto" del cinema (e dell'audiovisivo) italiano verso il postindustriale può essere solo in avanti, cioè se elimina, in quanto arretrate, le vocazioni pauperistiche e le richieste assistenzialistiche, per giocare invece le carte del rilancio produttivo e della riqualificazione dell'offerta filmica, anche al fine di recuperare appieno l'identità nazionale che, in quanto tale, può meglio fronteggiare i rischi della dipendenza economica e dell'assoggettamento culturale.
Affinché tutto ciò non suoni come vuota fraseologia, come sterile perorazione priva di fondamenta cognitive e di indirizzi pratici, appare metodologicamente corretto — e anche intellettualmente onesto — dichiarare innanzitutto le opzioni ritenute giuste, alle quali dovrebbero far seguito, in modo coerente, le azioni dotate di effica-

cia. E in proposito, proprio sul terreno opzionale, il primo nodo da sciogliere, ovvero la prima scelta preferenziale da esibire, riguarda l'atteggiamento che si intende assumere verso quell'insieme di valori che ancora sottintende il nome di cultura. L'alternativa che subito si pone è sintetizzabile in due posizioni, che per comodità espositiva, e senza alterarne il senso, possono essere sintetizzate estremizzando la loro diversità. Da una parte, c'è la posizione di chi vuole privilegiare l'istanza culturale, sia perché, appunto, si richiama a valori ritenuti irrinunciabili per il singolo e per la collettività, sia perché la cultura stessa (nella fattispecie la produzione e la socializzazione di cultura filmica) non è necessariamente inconciliabile con l'industria e il mercato. Dall'altra parte, c'è la posizione di chi, invece, è convinto che nel settore audiovisivo le scelte vincenti, tutte e soltanto industriali e mercantili, implicano la rinuncia all'istanza culturale per assecondare meglio, in vista di profitti sicuri o almeno più probabili, la tendenza alla standardizzazione, alla ripetitività, alla serializzazione dei prodotti, e quindi all'omologazione degli spettatori.
È appena il caso di ribadire che le due posizioni non si contrappongono così nettamente come potrebbe suggerire la precedente, succinta esposizione; al contrario, assieme agli aspetti oppositivi, è possibile rintracciare, sia nella loro teorizzazione che nella loro "fenomenologia", non poche convergenze, e anche imprestiti reciproci. Basti dire che entrambe le posizioni si pongono dichiaratamente all'interno dell'"industria culturale" ed escludono, per così dire, una dicotomia istituzionalizzata tra industria e cultura, anche se presuppongono due diverse concezioni dell'industria e della cultura. Al riguardo, è sufficiente notare che l'espansione dei *mass media*, e in particolare degli audiovisivi, basata sull'industrializzazione, sul consumo massificato, sull'internazionalizzazione dei mercati, è già di per sé anche un fenomeno culturale: da esaminare come tale nella sua peculiarità, ma senza trascurare di rapportarlo dialetticamente alla cultura tradizionalmente intesa. Questa, a sua volta, pur rivedendo costantemente, nel quadro del mutamento storico-sociale, le proprie connotazioni fattuali e concettuali, conserva un nucleo forte costituito proprio dall'insieme di valori cui si è fatto cenno; e che possono essere esplicitati con termini come creatività, ricerca, aspirazione realizzata alla conoscenza, alla critica, al dissenso, insomma raffigurando una costellazione di facoltà umane la cui realizzazione è indispensabile per far avanzare "il processo di umanizzazione dell'umanità". È questo che legittima e stabilisce una priorità per l'opzione culturale. Ma sostenere l'opzione culturale in un campo strutturalmente condizionato in misura decisiva da logiche economiche e industriali comporta che queste stesse logiche non siano né sottovalutate né occultate. Quando Benjamin af-

fermava che «la speranza dell'individuo di poter fronteggiare la tecnica in nome della propria interiorità conduce alla rovina» indicava, in anticipo sui tempi e in polemica con le tentazioni idealistiche pretendenti di mettere tra parentesi la concretezza del reale, che nel mondo della tecnica al servizio dell'industria e del mercato la cultura non deve cercare rifugio negli "infra" individuali, deve invece manifestarsi come *produzione* intellettuale che fa i conti con tutto il sociale. Condizione necessaria, seppure non ancora sufficiente, affinché questo sia possibile è che, specialmente in ambiti dominati da leggi economiche, qual è anche quello cinematografico, non manchino mai adeguate iniziative politiche, sia in funzione correttiva che propulsiva: l'opzione culturale, se accettata, pretende il primato della politica. Una politica che in modo diretto — attraverso l'operato di strutture pubbliche — e in modo indiretto — attraverso provvedimenti legislativi sempre in sintonia con le innovazioni settoriali — dimostri concretamente la volontà e la capacità di programmare e di governare: anche il futuro che le potenzialità del presente già delineano. Il che è il contrario di quanto si è verificato nel nostro paese, dove alla velocità delle trasformazioni (in particolare: alla rivoluzione tecnologica del settore audiovisivo) ha corrisposto la lentezza, forse voluta, certo dannosa, della politica.
Non si può negare che se nel cinema italiano gli imprenditori (produttori, esercenti, distributori) hanno fatto poco gli imprenditori, gli autori hanno fatto poco gli autori (e i critici hanno fatto poco i critici), ciò è dipeso anche dal fatto che i politici hanno fatto poco i politici. Cioè non hanno saputo assumere il punto di vista degli interessi della collettività per elaborare e attuare una politica in grado di allargare le basi produttive del cinema (e dell'audiovisivo), di favorire la collaborazione tra il cinema stesso e la televisione, di incentivare l'ammodernamento impiantistico e tecnologico, di promuovere la libertà d'espressione e la libertà di visione; in definitiva una politica volta a rendere compatibili sviluppo industriale e sviluppo culturale, aperta al nuovo e, insieme, attenta a recuperare quanto di ancora vitale permane nella tradizione. In una politica così finalizzata, l'opzione culturale implica, nella pratica, che la realizzazione dei *prodotti* non determini la cancellazione delle *opere*. Solo con l'impegno, con la scommessa di coniugare il *prodotto* e l'*opera*, cioè la validità economica e la dignità espressiva, è possibile superare la ricorrente antinomia tra "valore di scambio" e "valore d'uso", evitando quindi che il sempre più diffuso bisogno di "immaginario" si traduca in una sempre maggiore corruzione dello sguardo. Nell'attuale cinema italiano, invece, quasi tutto sembra concorrere alla corruzione dello sguardo, come può confermare, lasciando pochi margini di dubbio, qualsiasi giudizio sulla produzione filmica fondato su motivazioni culturali.

Per motivare culturalmente un giudizio sul cinema (italiano) non si può parlare soltanto di cinema: si deve prima parlare d'altro, proprio per entrare meglio *in medias res.* Non è dunque per prenderla alla lontana che qui si ricorda come Buñuel e Pasolini, in occasioni diverse, avevano definito lo scorso decennio con identiche parole: "gli orrendi anni settanta"; se fossero ancora con noi troverebbero molti motivi per prolungare sino a oggi la datazione lasciando fermo il giudizio. Certo si tratta di un giudizio soggettivo, che però può essere avallato da molti argomenti oggettivi, potendosi rintracciare nella storia e nella cronaca di questi anni un'enorme quantità di eventi, grandi e piccoli, che per la loro natura e i loro effetti evocano l'orrore. Non solo: oltre che per le ferite arrecate all'umanità, gli anni bollati da Buñuel e Pasolini, così come gli attuali, sono "orrendi" per la caduta di ideali, di certezze, di speranze, insomma di tutto ciò che anche nei momenti più oscuri aiuta a non abbandonarsi alla disperazione e alla rinuncia. Così l'orrore non connota soltanto gli accadimenti, ma anche lo "spirito del tempo".

Verso il postindustriale

Per quanti segni contrari si possano scorgere e dimostrare, la nota dominante rimane fortemente negativa, tanto da richiamare la necessità indilazionabile di riproporre su basi affatto nuove una precisione analitica, una tensione etica, una incisività operativa, cioè politica e culturale, per fronteggiare le tendenze imperanti, per contestare la fuga ideologica nell'impotenza e nella rassegnazione. Che poi questa necessità non sia abbastanza avvertita, o addirittura che sia considerata da molti uno sterile residuo tardoumanistico, è un dato che può essere recepito, anch'esso, come un altro indice dell'orrore, come sintomo e supporto della sua ormai acquisita "normalità", come resa, neppure più sofferta, all'esistente.
Se in un tempo non molto lontano Adorno poteva asserire che «non è l'orrore che dà l'angoscia, bensì la sua ovvietà», oggi questa frase appare, per un verso, ancor più giusta, in quanto compiutamente inverata, poiché l'ovvietà dell'orrore ormai è diventata scontata, quotidiana, "familiare"; ma, per un altro verso, appare anche fuorviante, in quanto l'angoscia, che ancora presuppone dei soggetti e le loro dolorose reazioni, viene spesso rimossa da un meccanismo di difesa, individuale e collettivo, mentre prevale l'intento (più o meno coatto) di convivere con l'orrore senza sofferenza, quasi con una sorta di passiva complicità da cui è difficile sentirsi immuni appena affiorano alla memoria i "problemi veri", quelli che riguardano la vita e il destino dell'uomo, la realizzazione delle sue aspirazioni più alte e anche il soddisfacimento dei suoi bisogni più autentici.
Il porre, nei propri modi speciali, i "problemi veri" è compito priori-

tario della produzione artistica, che nelle opere riuscite si armonizza con l'altro compito consistente nel rendere manifesto il "sentimento della forma" e, quindi, nell'offrire un'esperienza e un piacere estetico. Che solo in rarissimi casi il cinema italiano di questo periodo abbia saputo farlo, riuscendo così a esprimere il clima del presente, è certamente indice di ritardi culturali, di carenze espressive, di insolvenze morali, e inoltre è prova di quanto sia stato condizionato e catturato da questo stesso clima; è l'implicita confessione del suo asservimento, più o meno cosciente, più o meno voluto, alla realtà data. Incapace di fissarne criticamente le "immagini", incapace di suggerirne l'opposizione, il cinema italiano, nel suo insieme inessenziale, omissivo, afasico, ha contribuito a perpetuare l'orrore nella misura in cui non ha saputo chiamarlo in causa.
Questo è l'addebito principale che bisogna muovere al cinema italiano di questo periodo. Le distinzioni interne che si possono e si debbono fare, i (pochi) riconoscimenti che merita, i discorsi più specificamente settoriali che gli competono passano in secondo piano, sempre che venga assunto come prioritario criterio valutativo quello dettato dalle esigenze estetico-culturali, le stesse che appunto presumono anche il ricordo e la comprensione dei "problemi veri", troppo spesso occultati e falsificati. E pertanto, oltre che di carattere estetico e culturale, le motivazioni contro il cinema italiano rispondono a ragioni ideologiche e politiche, poiché anche in termini ideologici e politici è misurabile l'enorme distanza che separa i film realizzati da quelli che è giusto, e non velleitario, pretendere.
Se poi si considera che una cinematografia non consiste soltanto nei film che produce ma pure in molte altre cose — vale a dire che una cinematografia va considerata anche per le strutture che ha saputo darsi, per gli spazi di libertà espressiva e fruitiva che offre o nega, per i rapporti che stabilisce con gli spettatori, per il tipo di dibattiti che sollecita —, si aggiunge un argomento che, rispetto al giudizio negativo ora manifestato, vale più come aggravante che come attenuante. Infatti, come si è detto, la condizione cinematografica italiana consente di regola certi film anziché altri, e svolge un determinato ruolo sociale anziché un altro, in quanto è organizzata secondo scopi che normalmente non richiedono né creatività, né ricerca, né conoscenza; ma anche perché l'atteggiamento prevalente di chi vi lavora — e specie di chi vi lavora con continuità — rivela moltissima accettazione e pochissimo dissenso, moltissima voglia di conservare e pochissima di rinnovare, moltissima disponibilità all'integrazione e pochissima al rischio. Da qui l'incontrastata corrispondenza tra modi di produzione e prodotti, ovvero la sostanziale omogeneità di questi rispetto agli assetti preesistenti; e quindi, in definitiva, la compresenza pacificata di situazioni oggettive e comportamenti soggettivi che, mentre segnala meglio la complessità

delle questioni irrisolte, non riduce, semmai appesantisce, le riserve da avanzare nei confronti delle risultanze dovute a quelle situazioni e a quei comportamenti.
Proprio perché il bilancio del cinema italiano di questo periodo è tanto deficitario sotto il profilo estetico-culturale, e ideologico-politico, nonché tanto povero per quanto riguarda i dispositivi economico-industriali, la corretta posizione da assumere non deve esaurirsi nell'additare le responsabilità individuali, ma deve anche focalizzare e cercare i rimedi alle diverse cause (sociali, politiche, strutturali, ecc.) che impediscono o rendono eccessivamente difficoltosa l'emancipazione delle attività cinematografiche: la critica dei singoli film dovrebbe sempre accompagnare o quantomeno presumere la critica degli apparati cinematografici.
Con questa doppia ottica, anche la crisi della cinematografia nazionale, iniziata nella seconda metà degli anni '70, può essere interpretata in una chiave diversa dalla solita, evitando l'enfatizzazione economicistica e la trascuratezza delle conseguenze culturali, nonché la sottovalutazione degli aspetti totalmente nuovi dovuti alle trasformazioni strutturali e tecnologiche; inoltre, questa doppia ottica rende meno aleatorio ragionare sulle ipotesi di superamento della crisi stessa, sia contestando quelle che sostiene la corporazione cinematografica (in cui non figurano soltanto i rappresentanti delle categorie industriali), centrate soprattutto sull'assistenzialismo e indifferenti a liberare tutte le potenzialità artistiche e culturali inalteratamente insite nel cinema inteso come linguaggio e come *mass medium*, sia proponendo, in positivo, soluzioni che puntano ad armonizzare l'industria con la cultura, la difesa del "principio di individuazione" nei film e nella loro ricezione con l'attiva partecipazione del cinema al divenire del postindustriale.
La strada che il cinema italiano dovrebbe imboccare va dunque in una direzione esattamente opposta a quella seguita sino a oggi. Sempre a questo proposito, dev'essere ribadito che l'industria filmica nazionale, mal sostenuta se non addirittura ostacolata dagli ordinamenti statali, mentre produceva e diffondeva incultura e volgarità ed escapismo, evidenziava sempre più la propria incapacità di adeguarsi ai cambiamenti intervenuti nel sistema audiovisivo, dove appunto si è registrato il passaggio dell'egemonia dal cinema alla televisione, la sempre maggiore fungibilità e fruibilità dello spettacolo filmico, la formazione di diversi "codici d'attesa" degli spettatori cinetelevisivi, l'uso frequente del film come software.
Porsi dopo la crisi, per il cinema italiano deve significare l'occupazione di uno spazio proprio e, insieme, coordinato all'interno del sistema audiovisivo, dove il cinema stesso potrebbe anche costituirsi come patrimonio "linguistico" e funzionare come una specie di grande laboratorio per la realizzazione di opere che, proprio per le loro

qualità filmiche, possono meglio entrare nei diversi mercati dell'audiovisivo ed evitare uno sfruttamento diseconomico, in quanto troppo rapido e troppo limitato nelle sale cinematografiche nazionali. È necessario capire che, se una eventuale ripresa economica del cinema italiano, a carattere congiunturale, potrebbe non comportare di per sé una sua riqualificazione culturale, per un effettivo rilancio produttivo c'è invece bisogno anche del miglioramento dell'offerta filmica; e che con le vecchie formule, e le vecchie mentalità, sono da escludere e la risoluzione della crisi e, ciò che più conta, la rivitalizzazione della cultura cinematografica. Se il cinema italiano vuole davvero lasciarsi alle spalle la crisi che per tanti versi si è anche meritata, deve operare nella convinzione che è meglio darsi un progetto in cui potrebbero palesarsi tratti utopici, piuttosto che perpetuare l'assuefazione al peggio.

Il C.S.C. ricorda la Diva

Francesca Bertini è morta a Roma il 13 ottobre. Per ricordarla il C.S.C. ha organizzato il 2 dicembre a Roma, alla Sala Umberto, una serata a inviti. Nell'occasione sono stati proiettati i film *Mariute* di Edoardo Bencivenga e *Odette* di Jacques Houssin e Giorgio Zambon, ed è stata distribuita agli intervenuti una pubblicazione contenente un ritratto-biografia della Diva e la sua filmografia completa.

Francesca Bertini in *La serpe*

Taccuino indiano

Senza alcuna pretesa di fornire un ragguaglio sull'imponente Mostra pesarese dedicata al cinema indiano, abbiamo raccolto alcune impressioni su una cinematografia totalmente sconosciuta con l'eccezione di qualche titolo comparso in taluni festival e dei nomi prestigiosi di Satyajit Ray e di Mrinal Sen. La prima ovvia constatazione è che l'India cinematografica non è soltanto *Ray e Sen; autori a pieno titolo, e di forte rilievo, sono Ritwik Ghatak, Mani Kaul, Kumar Shahani, Adoor Gopalakrishnan e Shyam Benegal. La seconda, e non meno rilevante, è che ci si trova di fronte a una dimensione quantitativa abnorme e a una tendenza che, a tutt'oggi, ribalta quella comune alle cinematografie del resto del mondo. In India si producono ogni anno all'incirca 800 lungometraggi e, dato sbalorditivo, è in continua crescita il numero delle sale: negli ultimi tre anni i cinematografi sono aumentati di millecinquecento unità (cinquecento in più ogni anno). Ciò vuol dire che, in contrasto con ciò che avviene ormai a Ovest e a Est ma anche nei paesi del Terzo Mondo, l'India con la sua dozzina di cinematografie nazionali è l'unico paese in cui è il cinema,* e non la televisione, *a costituire la forma di spettacolo dominante, il medium per eccellenza per settecento milioni di persone. Non è perciò casuale se nei film anche di più vasta udienza — come il kolossal* Coolie *di Manmohan Desai (1983), che si rifà apertamente alle commedie a effetti speciali, e demenziali, hollywoodiane e agli stereotipi kungfu di Hong Kong — il medium evidenziato è ancora la radio, con le sue canzoni da film, mentre non compare mai l'immagine familiare, e ormai simbolica, per il resto dell'umanità.*

Anche se la situazione generale è da considerarsi in movimento (grandi concentrazioni televisive stanno instaurando rapporti nuovi con il cinema) è difficile ipotizzare in tempi brevi un adeguamento indiano ai modelli elettronici planetari: basta considerare il fatto che la percentuale delle regioni del paese ancora sprovviste di luce elettrica è molto alta. E se nel 1976 Satyajit Ray ricordava che «del numero totale che costituisce il pubblico cinematografico della nostra provincia (il Bengala) solo il venti per cento sa leggere e scrivere», c'è da presumere che oggi, facendo riferimento anche alle altre aree regionali, la situazione non sia di molto modificata. Entro tale contesto vanno configurati le proporzioni e il senso di una "new wave" indiana. Non furono molti a scoprire a Cannes, nel '56, la magica grazia di Pather Panchali *di Ray, il film d'esordio di un maestro del cinema che conciliando una raffinata cultura occidentale con la tradizione più genuina del suo paese legittimava con un suggello originale di nobiltà creativa le proposizioni autoriali dei giovani e meno giovani dei «Cahiers», proprio alla vigilia della fioritura della Nouvelle Vague (*Les mistons *di Truffaut è del '57).*

Se Ray con i suoi film aprì la strada, è soltanto verso la fine degli anni sessanta che si cominciò a parlare di una "new wave" indiana: osservata dall'autore della "Trilogia di Apu" con molta diffidenza, convinto com'era

che le esperienze europee non fossero esportabili in India, che occorreva intendersi sui confini dello sperimentalismo tenuto conto della massa enorme che componeva un pubblico in gran parte analfabeta, che il basso costo e l'assenza di divi non erano sufficienti a creare un nuovo cinema, che le avanguardie dovevano fare i conti con la barriera implacabile dei distributori, e che l'erotismo infine — pigmento di tanta N.V. — era drasticamente bandito dagli schermi indiani. Se Satyajit Ray è polemico con Kaul (parla di «fragile, ostinato estetismo» a proposito di Il pane quotidiano, *1970, e* Indecisione, *1973) e Shahani* (Lo specchio dell'illusione, *1972, «sembra il risultato di una psicologia povera unita a una stilizzazione ancora più povera»), resta il fatto che i film citati ci danno la misura della difficoltà di imporre a una platea impreparata a linguaggi antitradizionali una radicale innovazione espressiva: tanto è vero che film come quelli di Kaul e di Shahani o non hanno circolato in India o sono stati visti da ristrettissime élite.*

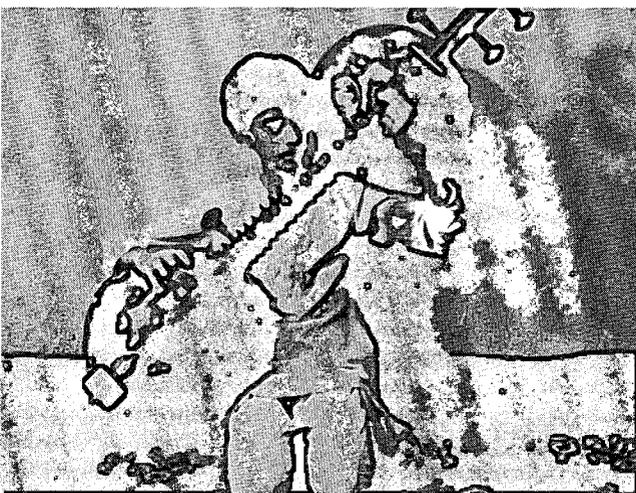
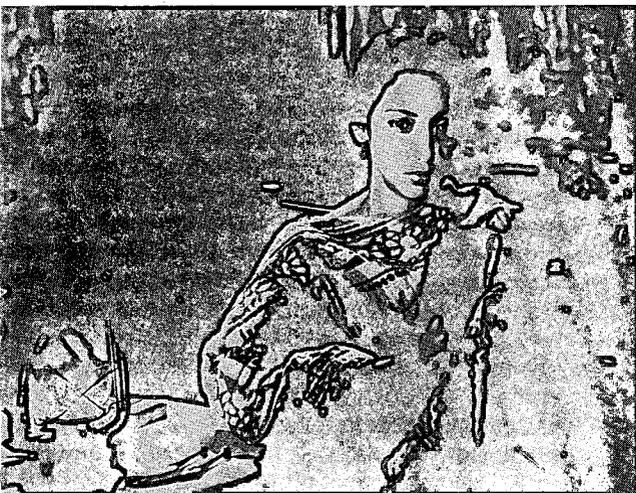
Comunque, mettendo da parte la severità di Ray, occorre dire che si tratta di opere, nella loro programmatica trasgressione, di grande interesse e rivelatrici di talenti autentici. Kaul soprattutto in Indecisione, Il pane quotidiano *e lo stupefacente* Dhrupad, *1983 (poema sinfonico su una forma di musica classica indiana, potente e pura, in contrappunto — ma sarebbe meglio dire in compenetrazione — con le immagini di case, terrazze, grattacieli di una grande città) persegue un itinerario di duro rigore, su temi e registri diversi: una favola onirica, un racconto ellittico sull'atroce servitù femminile e un documentario che è metafora di un mondo attraverso il recupero della grande musica popolare.*

Meno esoterico, Shahani (due sole opere in più di dieci anni) disvela compiutamente i suoi propositi in Lo specchio dell'illusione, *premiato a Karlovy Vary ma respinto dai circuiti commerciali: operare in profondità sui contenuti impiegando una pratica espressiva apparentemente tradizionale. L'avverbio è d'obbligo ove si pensi che il suo film (tra i più brevi, un'ora e tre quarti) non racconta nulla se non l'annoiato andirivieni di una ragazza, figlia di un ex funzionario dell'amministrazione britannica, in una villa fatiscente, lungo i labirinti della propria desolata solitudine. Shahani è grande*

Coolie **di Manmohan Desar**

ammiratore di Bresson (come altri autori della "new wave"), di cui è stato anche assistente: si direbbe per Così bella così dolce, *a giudicare dallo sguardo oggettivo-soggettivo della sua macchina da presa e da un omaggio esplicito: una inquadratura spoglia di presenze, con il molle ondeggiare di una tenda di velo che scopre e nasconde un balcone. «Cammino, ascolto, busso alle porte» ripete la voce off della donna mentre la camera lentamente panoramica su muri scrostati, tende, nudi corridoi, vecchi mobili polverosi, la veranda, un cassone colmo di vestiti, lo specchio, le stuoie, le sedie di vimini, la varietà dei sari da indossare: quest'ultimo è l'unico cambiamento possibile, nell'arco di una giornata, in un universo immodificabile. Solo alla fine la protagonista prende una decisione: la sua ribellione, la sua fuga da un mondo odiato e carico di veleni sembrano concretizzarsi in una deliberata emancipazione sessuale.*
Quest'ultima sequenza, che inaspettatamente segna una svolta nel film, ci aiuta a capire qual è lo stato delle cose riguardo ai problemi del sesso nel cinema indiano. La scena, certamente osée rispetto alla norma, è così strutturata: la donna va in casa dell'uomo, si vede un paio di sandali accanto al letto, poi un altro paio, accanto. L'inquadratura successiva mostra i due affiancati: la camera li inquadra all'altezza delle spalle, che sono nude. Nient'altro. Il bacio sulla bocca è tabù: in un'antologia del cinema indiano, vista a Pesaro, che arriva sino a Bimal Roy (Due ettari di terra) *se ne è visto uno, hollywoodiano, ai tempi del muto, ma casto e dato attraverso un velo.*
Racconta Ray: «Io ho usato una scena di una coppia che si bacia in Devi *(La dea, 1960), ma non ho osato andare oltre un campo lungo con le silhouette degli innamorati dietro una zanzariera. Sono sicuro che se fossi passato a*

Dall'alto: *Pather Panchali* di Satyajit Ray; *Il ventiduesimo giorno del mese di Shravana* di Mrinal Sen; *La stella coperta da una nuvola* di Ritwik Ghatak

Dall'alto: *Khandhar* di Mrinal Sen; *Dhrupad* di Mani Kaul; *Devi* di Satyajit Ray

un primo piano e avessi illuminato l'azione più chiaramente, i fischi del loggione avrebbero rovinato l'atmosfera delicata creata nella colonna sonora con i grilli che cantano e gli sciacalli che ululano in lontananza. Pertanto le scene d'amore nei film indiani sono state ridotte a una formula che comprende mani allacciate, sguardi appassionati e insulsi scambi verbali di presunta intonazione amorosa, per non parlare dei duetti d'amore cantati su un romantico sfondo artificiale».

C'è da aggiungere che tutta una tematica, dalle prostitute alle cortigiane (a Pesaro si è visto Cuore puro *(1972) di Kamal Amrol, sontuosa ma non volgare celebrazione di una delirante love story che ha come protagonista una cortigiana d'alto rango) non accenna nemmeno a particolari realistici; così come le scene di stupro o di accoppiamento violento (una, significativa, in* Pane quotidiano *a sottolineare la soggezione della donna) sono rese con sintesi folgoranti che hanno la perentorietà e insieme la fragilità delle immagini subliminali.*

Ma la scoperta più affascinante di Pesaro, all'interno di un subcontinente rivelato oltre che con le opere attraverso l'abituale ricco corredo di documentazione critica e informativa, è stato Ritwik Ghatak: otto film in vent'anni, mitico maestro di Kaul e Shahani, morto cinquantunenne nel '76 distrutto dall'alcool e dalla tubercolosi. Poeta visionario, romanziere, insegnante, cantore dell'angoscia per il Bengala spartito tra l'India e il Pakistan dell'Est, ha anticipato con virulenza e passione — in un percorso in gran parte autobiografico, sino alla spudoratezza: in Ragionare, discutere e chiacchierare *(1974), il suo ultimo film, interpreta se stesso nella parte di un alcoolizzato che, prima di morire, svuota una bottiglia sulla macchina da presa — le inquietudini e le speri-*

mentazioni della "new wave". Elegiaco e barbarico, ritrattista finissimo di figure femminili (La stella coperta da una nuvola, *1960: una ragazza che si è sacrificata, martirizzandosi, per la famiglia scopre alla fine della vita, con una sorta di disincanto brechtiano, di «non avere mai protestato contro le ingiustizie», essendosi solo crogiolata nel proprio altruismo), sa essere anche un artista ricco di un humour sardonico e un suscitatore medianico di atmosfere incantate. Un suggerimento al gruppo pubblico: dopo l'acquisizione di* Heimat *di Reitz non è doveroso da parte del cinema di stato far conoscere nella sua integrità l'opera di Ritwik Ghatak?*
Si sa che al cinema il treno ha fatto subito la sua apparizione, da quello dei fratelli Lumière a The Great Train Robbery: *ma quanti treni nel cinema indiano. Perché? Non è una domanda futile. Chi ha visto* Pather Panchali *ha condiviso con emozione la scoperta del mondo fatta da Apu attraverso il ronzio della corrente elettrica auscultata ponendo l'orecchio a un palo del telegrafo, e vedendo all'orizzonte il pennacchio grigio di un treno. È il raccordo con l'esistente, ma è anche il gran convoglio delle migrazioni e dei randagi in un paese di enormi distanze, indigenza estrema, apocalissi naturali e carestie. In quasi tutti i film di Ghatak sferraglia il treno, simbolo di un paese lacerato e diviso, in cui si addensano profughi, emarginati e reietti. In* Il ventiduesimo giorno del mese di Shravana *(1960) che è, insieme con* Rovine *(1983), uno dei film più puri e tragici di Mrinal Sen (alla fine la moglie di un povero diavolo rimasto senza lavoro disperata s'impicca), il protagonista è un commesso viaggiatore che vende i suoi prodotti (tinture di bellezza per le donne) in treno; dato che la concorrenza è feroce, deve lanciarsi dal vagone ancora in movimento per prendere la coincidenza: non più giovane, resterà vittima di un incidente che ne stroncherà l'esistenza. Il treno è il simbolo dell'evasione per la solitaria eroina di* Lo specchio dell'illusione *che ogni giorno sale su un'altura per assistere al passaggio della sterminata fila di vagoni sui quali non ha avuto il coraggio di fuggire.*
Il treno è il miraggio favoloso, da "madonnine dello sleeping" alla Dekobrà e avventure impossibili in Cuore puro, *dove il principe scontroso si innamorerà per tutta la vita della cortigiana addormentata dopo averne intravisto i piedini da danzatrice in uno scompartimento di vagone letto in cui è entrato per sbaglio. Il treno è il pendolo implacabile delle giornate, ne scandisce il tempo e le afflizioni in* Pane quotidiano; *ma è anche il gran teatro del comico e dell'assurdo in* Coolie *(Il facchino), insediato com'è, in una congerie di vicissitudini mirabolanti, in una frastornante stazione. Ma forse la suggestione più segreta è data, con saettante rimando fonico, dall'ultimo film di Kaul,* Mente di creta *(1985), un documentario lirico-antropologico che ripercorre nei secoli l'antichissima arte dei vasai e delle terrecotte. Davanti a una teca, in un museo, la camera si blocca su un piccolo serpente di creta, spezzato. Sull'immagine, il fischio malinconico di una locomotiva. E allora vien fatto di pensare che il treno, in questo paese antichissimo e grondante religiosità, è anche una divinità di ferro e di fiamme, il serpente Takha che percorre strisciando e rombando il mondo, che racchiude in sé vita dolore e morte, che con occhi di fuoco sibila nelle notti indiane per tutti gli Apu, i commessi viaggiatori, le cortigiane e le donne sfruttate, i contadini, i principi e i dannati della terra.*

p.p.

Lo scenario francese

Francesco Casetti
Stefano Ghislotti

La Francia vanta una tradizione teorica che ha intensamente influenzato tutta la riflessione sul cinema e che, indipendentemente dalle stagioni che l'hanno contraddistinta, non cessa di dare impulso a studi e discussioni. Anche oggi, in un'epoca marcata da una quantità di discorsi "in morte" del cinema, essa mantiene una vitalità singolare. Molte sono le ragioni di questo fatto: è in Francia che il binomio cinema-arte è stato per la prima volta posto; l'interesse degli intellettuali vi si è manifestato con continuità; ancor oggi il cinema è oggetto di curiosità accademiche, ha uno spazio rispettabile negli insegnamenti universitari, vanta una editoria molto sviluppata i cui contributi più seri sono spesso irrinunciabili e fanno opinione. La teoria del cinema è in questo senso un bene nazionale esportabile che i francesi non sottovalutano, così come accade per il loro cinema maggiore.
Il dato però più interessante, che sopravanza quanto è stato detto, è che la teoria del cinema in Francia è stata in grado di riprodursi: dall'ultimo dopoguerra a oggi si sono presentate almeno quattro generazioni di teorici che si sono via via scambiati le consegne. Da Bazin e i filmologi a Mitry, a Metz, ai ricercatori attuali ci sono rotture epistemologiche, rotture di metodo, ma una sostanziale continuità di intenti e un costante contatto con l'oggetto studiato.
In questo articolo di carattere principalmente bibliografico ci avvicineremo al territorio delle ricerche che dalla fine degli anni settanta hanno incominciato ad assumere i caratteri di una vera e propria generazione teorica. Lo si vede dall'intensità con cui si susseguono convegni e incontri, nonché dalla vettorialità delle citazioni e dei rimandi bibliografici, tutti fatti che mostrano l'esistenza di una comunità di ricerca intorno a un oggetto guardato secondo prospettive convergenti, sia pure, come diremo, spesso diverse. Nel presentare questo territorio il nostro sforzo consisterà nel registrarne le tendenze e di illustrare per ognuna di esse i contributi principali, astenendoci da una discussione più approfondita. Basti per ora uno sguardo d'insieme alla regione prescelta, con rimandi precisi a ognuno dei suoi "punti geografici" maggiormente evidenti.
Un dato che emerge comunque con decisione dal panorama attuale degli studi sul cinema, e che si oppone in maniera netta alla concezione classica della teoria cinematografica, è la dispersione degli interessi. Si tratta di un fatto nuovo apparso con il dopoguerra e particolarmente con gli anni sessanta: se con i teorici classici l'accento veniva posto sulla specificità degli

studi cinematografici (specificità che dava luogo a un unico approccio di tipo globale), oggi c'è invece un moltiplicarsi dei punti di vista da cui il cinema viene guardato. Fino al limite paradossale che la riconoscibilità stessa dell'oggetto sembra venir meno: cosa resta infatti dell'idea di cinema sulla quale i teorici "interni" — Bazin, Kracauer, Barbaro, ecc. — hanno lavorato? Al posto di quell'immagine omogenea e insieme immediatamente riconoscibile, compatta e insieme condivisa, abbiamo oggi una serie di approcci locali che non è possibile riportare forzosamente a un centro comune. Parlare di cinema è insomma un'attività che ritaglia oggetti diversi, ed è soltanto grazie al percorrimento dell'intero panorama che è possibile restituire l'insieme di un mosaico più strutturato in alcuni punti piuttosto che in altri. Due cose si mostrano quindi con evidenza e costituiscono il punto di partenza per la presentazione di questa tappa della riflessione teorica: l'integrità del paesaggio e la parzialità dei saperi.
L'apparente antinomia che contraddistingue le ricerche attuali è però facilmente risolvibile definendo di volta in volta quale sia il genere dello sguardo che rende pertinente il fenomeno cinema. Se allo sguardo generale della teoria classica corrispondeva la speranza di formulare una definizione unica, per la via degli sguardi specifici cominciano ad apparire i molteplici regimi di funzionamento dell'oggetto. Aggiungiamo inoltre che non è solo il peso delle risposte che è cambiato, ma anche la forma e la natura della domanda: là dove ci si domandava con Bazin "che cosa *è* il cinema", ci si domanda oggi "come il cinema *funziona*". È a questo interrogativo che le teorie contemporanee intendono rispondere. Per farlo si dotano di strumenti di analisi che forzatamente travalicano il cinema in quanto tale. Esse non rispondono più a una specificità di tipo estetico, ma a *specificità* che vanno per problemi.

I campi disciplinari

Vediamo allora di percorrere velocemente gli approcci che in quest'ultimo decennio hanno caratterizzato la teoria del cinema in Francia. E partiamo col citare un testo che si avvicina più al campo delle teorie classiche che a quello degli sguardi disciplinari. Anche se è già stato discusso ampiamente all'epoca della sua pubblicazione, ci sembra che il libro che Deleuze (1983) ha dedicato al cinema sia contraddistinto da una importate "tensione" a ripensare il cinema come campo globale. Il progetto di ricerca di Deleuze prevede due tappe: lo studio dell'immagine-movimento e quello dell'immagine-tempo. Nella prima parte di questo progetto viene proposta una classificazione di segni e di immagini, seguendo due direttrici esterne al cinema: la filosofia di Bergson e la semiotica di Peirce. Parallelamente a questo però Deleuze opera sul terreno della teoria classica e su una mole davvero ragguardevole di citazioni da film. In questo senso si può dire che la sua sia una lettura di letture del cinema, dove l'oggetto è fluido e sottoposto a innumerevoli suggestioni. Il libro è tuttavia affascinante e mostra l'insospettata profondità del cinema: la proposta di Deleuze riesce a dar conto del ruolo forte che esso ha svolto quando la sua forma di spettacolo è stata dominante.
L'approccio di Deleuze appare comunque "laterale" rispetto all'ambito ben più consistente che comprende le ricerche disciplinari. Si tratta di approc-

ci che si interrogano sul funzionamento del cinema e cercano di rispondere restando all'interno di un quadro teorico definito. Oggetti e metodi di una disciplina particolare investono il cinema secondo pertinenze specifiche e le risposte che ne derivano possono avanzare così garanzie metodologiche diversamente non raggiungibili.

Una di queste pertinenze è quella psicanalitica, che conta tra i suoi contributori Raymond Bellour, Christian Metz, Marc Vernet, e che ha visto con la pubblicazione del numero 23 della rivista «Communications» (1975) il punto di partenza per una serie vasta e interessante di studi. Un secondo campo disciplinare riguarda gli aspetti economici del cinema e trova nella rivista «Film Echange» (diretta da René Thévenet) un punto fisso di interesse. Da segnalare in questo settore anche il libro curato da Bernard Miège (1980) in cui gli articoli raccolti fanno il punto sulla situazione economica del cinema (lavorando anche sulla nozione di crisi), inserendola nel contesto più generale dell'evoluzione dei media elettronici e del mecenatismo statale. Terzo campo disciplinare che va ricordato è quello storico. Può sembrare strano che proprio una delle discipline che per prime si sono avvicinate al cinema appaia qui come nuova tendenza. Ma a giudicare anche solo dal fatto che «Iris», rivista di teoria, abbia dedicato alla storia del cinema due dei cinque numeri finora usciti, sembra proprio che qualcosa si stia muovendo. A questo si aggiunga che ad agosto si è svolto un grosso convegno a Cerisy-la-Salle, il cui titolo "Nuovi approcci della storia del cinema" ha confermato in pieno lo stato "montante" della riflessione storica sul cinema.

Quarto campo disciplinare è quello della semiotica del cinema. Di essa si può dire che, rispetto alle altre, è *prevalente*, cioè che svolge un ruolo di guida sia per il numero degli interventi sia per l'influenza che essi hanno in generale sullo studio del cinema. Alcuni fatti sono sintomatici di questa prevalenza. La rivista «Ça cinéma», partita con una serie di articoli in difesa del cinema francese, ha in breve tempo spostato il proprio asse per divenire, negli anni che vanno dal 1973 al 1980, una rivista di semiotica del cinema. In questo essa ha preso le consegne di un'attività tradizionalmente legata ai «Cahiers du cinéma», ma da cui questa rivista aveva mostrato un progressivo disimpegno. I nomi di quasi tutti i redattori di «Ça cinéma» figurano nella presente bibliografia come attivi ricercatori in semiotica del cinema. Un secondo fatto sintomatico riguarda il libro che raccoglie gli atti del convegno di Lione del 1979 sull'analisi del film. Esso ha per titolo *Théorie du film*, ma contiene in realtà una collezione di studi di semiotica del cinema. Significativo spostamento lessicale dove il termine "teoria" viene riferito a un solo settore di ricerca, registrando in questo modo una prevalenza di fatto della semiotica del cinema. Terzo fatto sintomatico infine, omologo a quello precedente: il manuale pubblicato con il titolo di *Esthétique du film* (Aumont-Bergala-Marie-Vernet, 1983), che si propone come introduzione allo studio del cinema, è in realtà una sintesi molto limpida del pensiero corrente in semiotica del cinema. Anche in questo caso l'approccio semiotico sembra assumersi una portata più vasta di quanto il suo effettivo ambito metodologico possa far pensare.

Sembra quindi che tra gli approcci disciplinari la semiotica chieda una considerazione del tutto particolare, anche in vista del fatto che l'oggetto di cui si occupa appare nella teoria del cinema allo stesso tempo come il

più percorso e il meno investigato: se tutti si sono mostrati concordi nel dire che il cinema possiede un linguaggio, pochi si sono proposti di analizzarlo a fondo. Una delle pertinenze "forti" nello studio del cinema è dunque centro di interesse per una disciplina specifica; ecco perché essa diviene dalla metà degli anni sessanta quella che in maniera più approfondita si dedica a definire e spiegare quale sia il rapporto tra i "segni" del film e il pubblico. Appropriatezza di impresa teorica che chiede però credibilità: nelle brevi note che seguono cercheremo di esaminare da vicino se questa "prevalenza teorica" sia dovuta a un millantato credito oppure a una effettiva presa sui problemi.

La prima generazione di semiotica del cinema

Il gesto fondatore, gli sviluppi successivi, la riflessione sistematica sui rapporti tra cinema e linguaggio si devono ascrivere soprattutto a un nome: Christian Metz. Uno dei suoi problemi più pressanti è stato quello della ridefinizione del cinema in termini semiotici, e da questa base fornire alla semiotica del cinema quei risultati già acquisiti dalla semiotica generale: in particolare per gli aspetti riguardanti la dimensione codica e il piano della significazione. Ma nel corpus della bibliografia metziana gli argomenti toccati sono molto più numerosi di quelli che abbiamo appena citato, e l'articolazione di concetti provenienti dalla linguistica strutturale, dalla poetica, dalla psicanalisi hanno contribuito a disegnare un panorama la cui estensione è notevole. Si potrebbe dire che il lavoro di Metz è consistito dapprima nel mostrare la possibilità di parlare di una semiotica del cinema, in seguito di fornire definizioni e descrizioni adeguate degli oggetti che venivano così prendendo forma. Questo non toglie nulla alla sua impresa di pioniere, anche se dice tutto sulla natura del suo approccio: legato com'era alle ipotesi e ai problemi ricorrenti della linguistica strutturale Metz giunse nella sua prima fase di ricerca a mostrare il territorio da *quel* punto di vista, lasciando aperte ricerche ulteriori e raffinamenti di quanto veniva dicendo. Nella seconda fase, quella riguardante i rapporti tra cinema e psicanalisi, Metz compie un secondo gesto teorico spostando l'attenzione dal quadro della linguistica strutturale allo studio metapsicologico dello spettatore. Questa ricerca manteneva per un verso la continuità con gli interessi precedenti («comprendere come il film venga compreso»), ma per l'altro mostrava l'interesse che uno studio sul rapporto tra istituzione cinematografica e spettatore poteva ricoprire.
A questo punto le strade percorribili divengono molte: dal quadro della linguistica strutturale resta aperto il problema del linguaggio cinematografico, approfondito da Metz a più riprese ma ancora privo di un'articolazione precisamente fissata; sul piano dello studio della narrazione cinematografica i primi tentativi di Metz sfociano nel più comprensivo punto di vista narratologico, che si collega alla narratologia letteraria; sul piano dello studio dell'istituzione cinematografica poi resta da dire ancora tutto: il concetto diviene il punto di partenza per un esame accurato dei rapporti tra le due entità in gioco, il cinema e il pubblico, dei quali occorre costruire un modello specifico.
Unico punto fermo dell'impresa metziana sembra essere lo studio dei rapporti tra linguaggio e cinema, con i due problemi centrali di cui si parlava

poco sopra: delimitazione del fenomeno cinema e studio dei codici cinematografici. Tuttavia in un'analisi molto precisa di questi due aspetti Roger Odin (1978) giunge ad aprire la strada a dei *superamenti* della proposta metziana. In particolare Odin si ferma su due considerazioni. In primo luogo ricorda che i problemi di definizione dei sistemi significanti presenti nel film non toccano in realtà ancora il funzionamento significante del linguaggio cinematografico. In secondo luogo egli afferma che definendo il cinema secondo certi tratti distintivi si rischia di privilegiare una forma di cinema piuttosto che altre. Da queste considerazioni derivano due esigenze tra loro collegate: da un lato rendere evidenti i caratteri di ognuna delle forme di cinema, dall'altro costruire un modello formale del linguaggio cinematografico che renda possibile la riproducibilità delle analisi testuali. Questa seconda esigenza non veniva infatti pienamente assolta dalla "grande sintagmatica" di Metz: il modello di grandi unità narrative del film, proposto dal semiologo francese (1968:175), ha dimostrato sensibili incertezze dal punto di vista applicativo. Esso appariva convincente nel riordinare alcune "figure" di organizzazione del racconto nel cinema classico (in uno schema complessivo di tipo sintattico-semantico), ma risultava tuttavia difficile passare dalla formulazione teorica alla verifica effettiva sui testi. Segno che probabilmente il criterio fondatore della classificazione andava rivisto alla luce di un'ipotesi diversa.
Resta comunque il fatto che con Metz la semiotica del cinema ha posto con rigore alcune problematiche, che vanno sviluppate però nella direzione di modelli che non si limitino a una *descrizione* ancora sostanzialmente "esterna". Occorre produrre sistemi *esplicativi* del funzionamento comunicativo del cinema: lo spazio per una disciplina che riparta da queste basi è dunque posto.

La seconda generazione di semiotica del cinema

Se c'è un'immagine da usare per trasmettere lo spirito della seconda generazione di studi semiotici sul cinema, è senz'altro quella di una cima dalla quale scendono versanti diversi. A partire dal nucleo originario gli interessi scivolano lungo pendii e direttrici che *guardano* orizzonti differenti e non cessano tuttavia di essere compresi nello spazio stesso della disciplina. Per il fatto di essere diversamente orientati questi approcci danno l'idea di una frammentazione. Per il fatto di appartenere a un paradigma comune essi trasmettono invece una sensazione di unità.
L'eredità metziana è infatti molto ricca e certamente non esauribile in breve tempo. Per farlo però occorre cercare strumenti teorici in grado di superare le *impasses* mostrate dalle ricerche della semiotica di prima generazione. I problemi aperti impongono soluzioni che vadano al di là del quadro posto nei termini di Metz. Ecco quindi che le ricerche contemporanee si muovono verso domini metodologici soltanto sfiorati dalla ricerca pionieristica.
Per cercare di assegnare un posto a ognuna delle attuali tendenze di ricerca può essere utile seguire la tradizionale partizione della semiotica nei settori sintattico, semantico e pragmatico, anche se apparirà in tutta chiarezza la fluidità di fondo mostrata da ogni classificazione che non voglia essere restrittiva. Intanto, e brevemente, ricordiamo che i problemi sintattici ri-

guardano il piano della concatenazione dei segni; i problemi semantici riguardano il piano dei significati; i problemi pragmatici riguardano il piano dei rapporti che intercorrono tra i segni e i loro utilizzatori. Questa tripartizione, che non ha mancato di dare origine a critiche e proposte di ristrutturazione, può essere utile come sistema di coordinate che mostra le rispettive posizioni delle ricerche. Ciò che proporremo è tuttavia una classificazione aperta, sia perché la ricerca è *in fieri*, sia perché essa si scinde in due corpi maggiori: da una parte gli interventi che hanno a che fare con un quadro disciplinare "normale", dall'altra quelli che si muovono verso orizzonti più complessi.
All'interno del quadro disciplinare "stretto" parleremo di due ambiti: il primo legato a problemi sintattico-semantici (Colin), il secondo legato a problemi pragmatici (Odin). Va detto subito però che essi non mancano di percorrere più o meno direttamente l'intero quadro semiotico, così come accade per gli studi che afferiscono al quadro disciplinare "largo". In questo senso si può dire fin d'ora che tutti gli approcci marcano un carattere fondamentale di "trasversalità" e resta da vedere con quali gradi e misure essi lo fanno.

Teoria generativa e trasformazionale del film

Le ricerche di Michel Colin non hanno mancato di provocare, al momento della loro apparizione in articolo, curiosità e preoccupazione. Curiosità perché l'approccio generativo-trasformazionale con i suoi fondamenti logici e le sue schematizzazioni ad albero è estremamente elegante, anche se limitato a enunciati ricostruiti "in vitro". Preoccupazione perché nelle poche pagine a sua disposizione l'autore non era in grado di spiegare compiutamente le radici epistemologiche del suo approccio, né di discuterne con ampiezza le ragioni. Inoltre si temeva che sotto la spinta di un accentuato logicismo il "corpo" dei film venisse a sparire, così come la molteplicità e la ricchezza del corpo del cinema. Con la pubblicazione però di un testo più completo (1985), che rielabora e illustra con spazio maggiore le ipotesi di partenza, i termini entro i quali Colin si muove divengono più chiari, e divengono altresì espliciti i punti di forza e la portata della sua impostazione. La trattazione piana ed elegante di Colin avrà quindi probabilmente ragione delle riserve avanzate precedentemente alla pubblicazione del libro.
Colin non parte assumendo tutta la grammatica generativa come base della sua ricerca. Egli spende un intero capitolo nella discussione delle tesi di Chomsky e degli altri generativisti mantenendo per sé solo un certo numero di ipotesi, capaci di rendere conto di un certo numero di fenomeni filmici. L'analisi si ferma in particolare sul campo-controcampo e sui movimenti di macchina mostrando le funzioni che essi svolgono nel corpo del film ed esaminando con attenzione tutte le possibili occorrenze di queste figure sintattiche. Su questa base Colin giunge a proporre l'analisi della struttura testuale della prima sequenza del film *Last Train to Gun Hill* (Il giorno della vendetta) di John Sturges mostrando come in essa agiscano principi discorsivi direttamente collegabili alla competenza linguistica dello spettatore. L'assioma centrale di questa operazione consiste dunque nel sostenere che esiste una parentela stretta tra il modo in cui la lingua verbale costruisce le frasi e il modo in cui funzionano gli enunciati visivi. Secondo Colin

strutture soggiacenti di tipo linguistico si convertono in strutture testuali filmiche grazie a trasformazioni di tematizzazione e rematizzazione. Il percorso tema-rema consiste nel porre inizialmente l'argomento dell'enunciato e nel fornire successivamente altre caratterizzazioni dell'argomento stesso. L'ordine con cui vengono distribuite queste componenti segue la direzione sinistra-destra della scrittura e Colin dimostra che a questo livello anche gli elementi costitutivi dell'immagine filmica vengono a disporsi nello stesso modo. Per farlo egli adotta alcune categorie di analisi che applica all'immagine fotografica, al fumetto, alle sequenze cinematografiche.
Un'analisi così concepita non è, ci sembra, una semplice ridenominazione di concetti della linguistica generativa quanto piuttosto un loro ripensamento che sfocia nella proposta di una teoria ipotetico-deduttiva. Se se ne accettano i presupposti essa sembra funzionare molto bene. Colin in questo modo viene a capo della metafora del linguaggio cinematografico mostrando in concreto dove e come esso possa venir analizzato. Egli comunque propone, per evitare malintesi, di chiamare il proprio lavoro un'analisi dei procedimenti costitutivi del piano discorsivo degli enunciati filmici. I segmenti sintattici che egli analizza sono, in quanto discorsi, avvicinabili al discorso verbale. A partire da ciò che deve essere "trasmesso" dal discorso è possibile infilare il binario della lingua verbale oppure quello degli enunciati visivi, ma al fondo restano meccanismi di produzione discorsiva molto simili.
Colin resta ancorato al polo sintattico-semantico, anche se il suo approccio non manca di aperture verso la componente pragmatica. Questioni di rigorosità gli impediscono comunque di allontanarsi dalla pertinenza stretta che si è scelto. Si tratta adesso di vedere che cosa accade invece sul versante pragmatico delle ricerche disciplinari.

Verso una semio-pragmatica del cinema

Abbiamo già ricordato che Odin in un bilancio dello stato della semiotica del cinema (1978) suggeriva la necessità di procedere da uno studio delle condizioni di significazione a quello del funzionamento significante del film e delle sue parti. Con questo passaggio si tratterebbe di studiare non solo gli effetti prodotti ma anche le condizioni di produzione. Poco sopra abbiamo ricordato come Colin abbia caratterizzato la costituzione di significati a partire da catene di segni. Odin si muove invece sul piano dei rapporti che intercorrono tra il testo e gli effetti che esso produce sul pubblico. In tre studi egli ha dato luogo a questa analisi fissando l'attenzione su elementi che la teoria del cinema aveva sempre, in maggior o minor misura, scordato o rimosso. Con l'analisi del cinema amatoriale (1979) egli giunge a mostrare che l'approccio al funzionamento significante dei testi non può essere soltanto immanente, ma che abbisogna di un punto di vista esterno. Viene ripresa qui la nozione di istituzione cinematografica, entro la quale Odin evidenzia macrogeneri che presentano caratteristiche linguistiche e di rapporto con lo spettatore molto diverse tra di loro. Rispetto alla formulazione di Metz (1977:12) questa integrazione costituisce un deciso passo avanti. A esso si collega la proposta di lavorare non su un'unica grammatica cinematografica ma su un incrocio di grammatiche relative ai vari macrogeneri.

Nello studio (1980) compiuto sulle fasi iniziali del film *Une partie de campagne,* Odin dà luogo a una bella micro-analisi del funzionamento significante del macrogenere "film di finzione", fermandosi su elementi apparentemente accessori: titoli di testa, didascalie, fondu, prime immagini diegetiche, colonna sonora. Tutte componenti che favoriscono l'entrata dello spettatore nella finzione e che passano come non percepite pur avendo connessione diretta con il costituirsi dell'effetto finzione. È quest'ultima categoria a essere al centro di quella che Odin chiama l'istituzione "cinema di finzione": lo spettatore vi è direttamente implicato e il comportamento che deve adottare è specifico rispetto poniamo all'istituzione "cinema di famiglia". In quest'ultimo infatti i dati visivi devono essere integrati dalle informazioni dei partecipanti all'azione filmata (e si parla in questo caso di diegesi esterna); nel film visto al cinema invece lo spettatore deve estrarre dal tessuto testuale le consegne di comportamento percettivo: si tratta dunque di due "regimi" spettatoriali molto diversi, dovuti a due istituzioni diverse.
L'istituzione agisce su una grande varietà di parametri, anche su quelli meno studiati: il commento off, i rumori, la musica, i titoli e le didascalie, ecc. Il fatto emerge molto chiaramente dall'analisi (1981) compiuta su *La jetée* di Chris Marker, un film che sembra bloccare l'effetto finzione grazie a un generalizzato arresto sull'immagine, ma che in realtà lo rinforza grazie alla musica e al commento off: esso diviene così un racconto su come si produce la finzione narrativa.
L'introduzione alla semio-pragmatica del cinema (1983) raccoglie e sintetizza le riflessioni accumulatesi con i lavori precedenti, introducendo in maniera esplicita lo spettatore come ruolo e come sistema di affetti. Odin propone una definizione di istituzione cinematografica che vale la pena di fissare perché, come abbiamo detto, è innovativa rispetto a quella precedente di Metz. «Per istituzione si intende una struttura che articola un fascio di determinazioni (...) e lo spettatore non è nient'altro che il punto di passaggio del fascio di determinazioni caratteristico di questa o quella istituzione» (1983:71).
Il paesaggio dunque si complica, perché occorre fissare la portata di ognuna di queste istituzioni secondo una griglia comune di pertinenze. Odin propone di pensare ogni istituzione come un principio che regola cinque aspetti diversi: il sistema di gerarchizzazione dei tratti pertinenti della materia dell'espressione e dei codici, certi aspetti della produzione di senso, il modo in cui lo spettatore produce l'immagine dell'autore, il posizionamento affettivo dello spettatore, la produzione di affetti del film stesso (1983:71 sgg.). Il primo aspetto è sintattico, il secondo è semantico, gli altri tre sono pragmatici: tutti però sono visti da un punto di vista globalmente pragmatico. Si tocca qui quell'aspetto che avevamo anticipato poco sopra parlando di trasversalità degli approcci. Pur muovendo da un campo preciso queste ricerche non possono fare a meno di influenzare anche gli altri campi, sia per contagio, sia per intervento diretto. Non si tratta quindi di settori isolati quanto piuttosto di un unico grande paradigma.
Per quanto riguarda l'istituzione "cinema di finzione" Odin propone di chiamare "messa in fase" la relazione affettiva specifica che viene a crearsi tra film e spettatore. Nei momenti più pregnanti della storia raccontata il film produce un posizionamento affettivo dello spettatore che è omologo alle relazioni che si manifestano nella diegesi. L'ipotesi viene verificata nello stu-

dio (1983a) condotto su *Le tempestaire* di Jean Epstein, dove viene inserita anche la nozione reciproca di *déphasage* (intraducibile in italiano se non con un calco poco attraente) che fissa i momenti di non concordanza tra relazioni della diegesi e relazione film-spettatore. Pur senza entrare in particolari risulta evidente che l'ingresso della componente spettatoriale nella descrizione teorica non riguarda solo problemi di definizione, ma è relativa alla proposta di un *quadro teorico* entro cui operare. Anch'esso rende conto con precisione dello spazio che, dopo Metz, si viene costituendo per la semiotica del cinema.

Il campo delle ricerche strettamente disciplinari si esaurisce con i due autori che abbiamo appena trattato. Seppur con qualche uscita significativa essi si attengono abbastanza rigorosamente all'ambito che si sono scelti all'interno della tripartizione semiotica. Non così invece avviene per gli altri versanti della seconda generazione di semiotica del cinema. Più che collegarsi a uno dei tre campi citati queste ricerche avanzano per grandi tematiche che investono globalmente tutto il territorio. Inoltre, come abbiamo già ricordato, esse guardano orizzonti diversi da quello strettamente semiotico, anche se si può tranquillamente affermare che nessuna sia, per un motivo o per l'altro, fuori paradigma. Queste grandi tematiche forniscono il quadro entro cui il funzionamento significante del film viene pensato e analizzato. La *narratologia* si occupa di definire le componenti che intervengono nel film sul piano del racconto, ne verifica le connessioni e ne spiega il funzionamento. La *teoria della rappresentazione* guarda al film come insieme di procedure di costruzione di una visione regolata del mondo narrato. La *teoria dell'enunciazione* si ferma sul fatto che la produzione discorsiva impone anche agli enunciati visivi la presenza di marche specifiche. L'*analisi testuale* cerca di cogliere l'articolazione di codici specificamente cinematografici e fornisce trascrizioni di film il più precise possibile.

Si tratta di ipotesi di lavoro che riorganizzano a loro modo la tripartizione semiotica tradizionale: la ricoprono in maniera complessiva ma con riflessi di diverso peso su ciascuno dei tre aspetti. Inoltre esse debordano spesso l'una sull'altra e più che di zone di confine che le delimitino occorre parlare di rapporti di inclusione parziale. Questo appare molto chiaramente con la raccolta di ricerche apparse nel numero 38 di «Communications». Sotto la rubrica «Enunciazione e cinema» si raccoglievano studi di diverso tenore che non mancavano però di fissarsi specificamente sul cinema, con una problematica di tipo direttamente semiotico. Oggetto di studio della teoria linguistica dell'enunciazione è, secondo una definizione di Benveniste, «il quadro formale della messa in discorso della lingua». L'applicazione del quadro enunciativo al film riesce a rendere conto del processo di produzione che ogni enunciato filmico sottende: in esso emergono le due posizioni di enunciatore ed enunciatario che sono implicite all'enunciato stesso. Il fatto cioè di "far essere" un film implica che al suo interno siano iscritte le tracce del soggetto enunciatore, le marche del tempo, dello spazio, delle "persone" attraverso cui la comunicazione passa, e infine l'idea di un enunciatario verso il quale la comunicazione si dirige.

Con l'analisi del film come discorso la problematica dell'enunciazione funziona da polo di attrazione, da unità tematica intorno alla quale approcci diversi della semiotica del cinema riescono a mostrare una "presa" unita-

ria. Da segnalare fin d'ora la vistosa intersezione tra narratologia e teoria dell'enunciazione, che diverrà chiara analizzando il lavoro di Jean-Paul Simon.

Narratologia e cinema: la nozione di diegesi

La nozione di diegesi è la porta d'entrata della narratologia cinematografica: di essa Dominique Chateau fornisce una definizione che ne sposta la concezione tradizionale e ne fissa in maniera più specifica le caratteristiche. Egli la definisce come: «L'insieme specifico e strutturato di proposizioni implicite che caratterizzano personaggi, luoghi e azioni. Tale insieme viene considerato come quadro di referenza della macrostruttura proposizionale di un dato racconto solo se il racconto stesso lo postula almeno implicitamente; inoltre questo insieme non è efficace nella relazione di lettura se il lettore non accorda al sistema che forma il suo consenso tacito» (1983a:126).
Questo significa che la diegesi ha a che fare con almeno tre aspetti. Essa costituisce il mondo narrativo attraverso postulati di esistenza. Costituisce l'universo di discorso entro cui il racconto prende senso. Rende conto del patto narrativo che si istituisce con il lettore. Ampliando in questo modo la definizione tradizionale, Chateau riesce a rendere conto del sistema categoriale che ogni racconto implica: la diegesi assomiglia in questo a un sistema matematico che dai postulati di base può derivare tutti i tipi di teoremi narrativi e di formule specifiche. Non è obbligatorio però che tutte le formule derivabili da postulati siano effettivamente presenti nella narrazione; la portata del mondo narrativo è dunque più ampia di quella della sua stessa messa in immagini. La diegesi si distingue allora dalla storia narrata (che è l'insieme delle proposizioni narrative che si susseguono effettivamente nel racconto), dalla narrazione stessa (l'atto concreto del narrare), e dal racconto (il complesso di segni che veicola la storia).
Con la definizione di Chateau il quadro della narratologia cinematografica diviene più chiaro e fa in un certo senso giustizia di molte incerte definizioni precedenti. Emergono i modi specifici secondo i quali la diegesi è sviluppata nel racconto filmico: da una parte il diegetico riduce l'iconico (ne deborda, lo integra, lo domina), dall'altro l'iconico traduce il diegetico. La dialettica che si sviluppa tra queste due polarità emerge molto bene dallo studio delle modalità di costruzione dello spazio filmico: in questa prospettiva i segni iconici vanno visti come segnali diegetici diretti verso lo spettatore. L'approccio narratologico di Chateau mostra un'interessante intersezione con il lavoro compiuto da Aumont partendo dalla teoria della rappresentazione. Ne mostreremo più avanti i tratti salienti.

Narrazione cinematografica e focalizzazione

Il lavoro di François Jost si effettua in ambito narratologico su problemi che parzialmente sono gli stessi di Chateau, ma che vengono fissati in maniera differente. Jost si è dedicato alla definizione del concetto di racconto cinematografico ricordando anzitutto (1978a:89) che il film contiene almeno due racconti, quello visivo e quello parlato: essi costituiscono un'unica storia, narrata tramite gerarchizzazioni successive. Per rendere conto di

questa strutturazione narrativa occorre tener presente la concorrenza di più elementi che differenziano il film dalla narrazione verbale. Partendo dall'analisi del cinema contemporaneo (in particolare dai film di Alain Robbe-Grillet) Jost propone l'introduzione del concetto di analisi parametrica (cfr. Chateau e Jost 1979; Jost 1981). Due sono i suoi aspetti principali: l'identificazione dei parametri e la determinazione di quelli che sono pertinenti per l'analisi di un dato segmento di film. È possibile in tal modo far emergere i caratteri generali del racconto cinematografico, sia nei confronti della narrazione verbale, sia rispetto alla diversità di forme che il racconto stesso può assumere. A questo proposito Jost propone di integrare la "grande sintagmatica" di Metz con altri due sintagmi: il sintagma a ricalco, che rinvia in abisso a tutta la struttura dell'intrigo (ed è quindi più narrativo che diegetico); il sintagma dis-narrativo, che si oppone globalmente ai sintagmi di Metz perché costituisce un principio ordinatore rivolto verso il racconto che, come ricorda Jost, permette allo stesso tempo di «contestare la significazione limpida che i sintagmi diegetici sono in grado di generare, e costruire un universo finzionale basato su leggi nuove» (1978:50).

L'analisi di film "della modernità" porta quindi Jost ad ampliare e ridiscutere il modello metziano delle grandi unità narrative. Sulla base dell'analisi parametrica inoltre emerge il rapporto tra narrazione cinematografica e narrazione verbale, e partendo dai lavori di Gérard Genette, Jost giunge a chiedersi quali siano le modalità di apparizione del narratore e come funzioni la focalizzazione nel film. Per il primo punto Jost fornisce una casistica molto ricca ottenuta incrociando tre aspetti: il livello della narrazione a cui il narratore appartiene, la sua relazione con la diegesi, la sua relazione con l'immagine. Per quanto riguarda la focalizzazione Jost non manca di notare le differenze di regime narrativo che esistono tra parola e immagine. Il cinema può *mostrare* ciò che il personaggio vede e può *dire* ciò che egli pensa e va quindi proposta una distinzione tra i due livelli: si chiamerà focalizzazione il sapere del personaggio e "ocularizzazione" il rapporto tra ciò che la cinepresa mostra e ciò che si pensa il personaggio veda. Rispetto al quadro della narratologia letteraria Jost avanza dunque una nozione che rende conto in maniera specifica dei dati visivi mostrati sullo schermo e della loro influenza sulla costituzione del racconto nel film.

Enunciazione cinematografica e narrazione

Jean-Paul Simon è stato probabilmente tra i primi a occuparsi dei rapporti che intercorrono tra linguaggio cinematografico e procedimenti di enunciazione. Il suo lavoro è consistito nel percorrere e definire in rapporto al cinema alcuni aspetti della complessiva problematica dell'enunciazione. In particolare la designazione e la deissi, la dimensione temporale, il soggetto dell'enunciazione e i suoi delegati sul piano della diegesi. Nello studio su designazione e referenza (1978) egli ha cercato di fissare il modo in cui, nel testo filmico, appaiono elementi in grado di riferirsi a oggetti, cioè segni concreti che non agiscono, come avviene per la lingua verbale, tramite la mediazione auditiva. Secondo Simon la designazione iconica si costituisce entro il discorso iconico e per mezzo di esso. Lo spettatore giunge così a riconoscere, grazie alla propria competenza culturale, gli oggetti situati nello spazio-tempo della finzione. Questo avviene sulla base di un *lavoro* effet-

tuato sulla dimensione iconica, che si trova così disseminata di un gran numero di tracce che riportano alla presenza di un soggetto enunciatore.
Simon si è occupato anche della dimensione temporale del racconto filmico (1981), notando come essa dipenda da una struttura anaforica e cataforica, cioè da spinte in avanti e rimandi all'indietro, di cui i due esempi classici sono il flash-back e il flash-forward. I rapporti temporali tra inquadrature, attraverso questi processi, investono immediatamente il racconto e divengono parte di esso. Per quanto riguarda poi il soggetto dell'enunciazione Simon vi ritorna in due occasioni (1979; 1983) e propone uno schema tipologico dei rapporti tra narratore e storia. Il narratore è un delegato dell'istanza enunciativa, una figura testuale che occorre mettere in gioco per rispondere alla domanda: chi racconta nel film? Anche nel caso di film che "si raccontano da soli" occorre pensare a un principio organizzatore che emergerà dal modo in cui viene presentata una certa inquadratura, dai rapporti tra ciò che sanno i personaggi, ciò che sa lo spettatore e ciò che "sa" il film stesso. Nello schema elaborato da Simon (1983:180) i vari tipi di narratore sono compresi tra i due estremi della storia che si autoracconta senza mediazioni e della storia che passa interamente attraverso la mediazione di un narratore-portaparola appartenente al mondo narrato. Simon riesce così a rendere conto, con molti esempi, di tutti i gradi intermedi di quelle categorie che nella narratologica letteraria (in particolare con Genette) venivano chiamate modo e voce narrativa.
L'approccio narratologico si è mosso dunque su una doppia pertinenza: da un lato mettere in forma e verificare definizioni categoriali, dall'altro riferirsi abbastanza costantemente ai problemi posti dallo studio dell'enunciazione cinematografica. In questo settore ciò che vi è di relativamente fissato riguarda i modi di significazione propriamente narrativi che si riflettono sul ruolo del soggetto dell'enunciazione. La narratologia investe direttamente gli aspetti sintattico e semantico, perché presta attenzione ai "segni narrativi", alla loro strutturazione e al modo in cui producono significati. Ma non manca un rimando costante allo spettatore, l'utilizzatore di questi segni, il polo "altro" dei processi enunciativi, di cui è facile, per il lettore volonteroso, ricostruire attraverso questi studi un'immagine abbastanza definita. Cosa che può avvenire anche seguendo un altro genere di studi "transdisciplinari", che avevamo introdotto qualche paragrafo addietro e che giungiamo ora a illustrare.

Il cinema come sistema di rappresentazione

Il lavoro compiuto da Jacques Aumont come curatore di molti testi di Ejzenštejn è probabilmente già noto al lettore, così come probabilmente si sa che per un certo periodo egli si è occupato del montaggio. In questi ultimi anni però i suoi interessi hanno subito uno spostamento complementare in area semiologica. Egli propone uno studio della rappresentazione cinematografica che si basa su una bibliografia legata tendenzialmente alla psicologia della percezione, ma anche alla teoria della rappresentazione, terreno tradizionalmente semiotico. Inoltre egli si muove in direzione di un'analisi delle materie espressive del film guardandole come basi del sistema rappresentativo, e non dimentica infine di segnalare il rapporto stretto che esse intrattengono con le modalità di percezione dello spettato-

re cinematografico. Lo studio del dispositivo di rappresentazione (1980) comporta un'attenzione ai livelli figurativi, agli effetti di realtà, al posto che viene assegnato allo spettatore dal dispositivo filmico. Lo spazio, così come viene mostrato nel film classico, possiede i tratti di unitarietà, penetrabilità, estensibilità; esso viene postulato e dato a percepire *come reale* attraverso una costruzione convenzionale che marcia su due ordini di procedimenti: quelli della profondità, quelli del raccordo e della sutura. Nell'analizzare *La règle du jeu*, Aumont si chiede quale attitudine l'inizio del film presupponga nello spettatore, in rapporto agli effetti plastici dell'immagine i cui tratti (colori, movimento, inquadratura) hanno a che fare con una forma simbolica prima che con significati codificati. La "scena filmica" mostra in questo senso caratteri peculiari che l'avvicinano alla scena pittorica piuttosto che a quella teatrale.
Negli studi successivi (1983, 1983a) Aumont affronta il problema del punto di vista, che permette di mostrare la dualità fondamentale esistente tra parametri della rappresentazione e parametri della narrazione. Vengono così poste le basi per lo studio di questo elemento, che nell'analisi narrativa del cinema è sempre rimasto in secondo piano. In realtà in ogni film il racconto procede ponendo una serie ordinata e misurata di punti di vista. Allora il punto di vista narrativo, tradizionalmente inteso come l'apparato psicologico di qualcuno dei personaggi, si traduce in termini iconici e trasmette un certo numero di significati: è possibile cioè vedere il racconto solo *nel* film e nella concreta serie di scelte che lo ha determinato. Lo spettatore ha così una visione completa sullo spazio immaginario, è condotto dal racconto, può avere con il film una relazione di *uso*, legata a dinamiche di seduzione e identificazione.
La ricerca di Aumont si sviluppa quindi su un versante autonomo che non manca tuttavia di investire altri generi di problematiche. Il problema del punto di vista, centrale in Aumont, è stato assunto con decisione anche dai narratologi. Il rapporto tra spettatore e spazio rappresentato non manca di interessare la pragmatica. Anche in questo caso quindi notiamo sovrapposizioni produttive: è proprio dal contatto continuo di tematiche e nozioni che i vari ambiti della seconda generazione di semiotica del cinema trovano una fisionomia abbastanza unitaria. Questo diviene evidente se si pensa che il tratto unificante di questo gruppo di ricerche è il contatto costante con testi filmici. La maggior parte delle ricerche che questa bibliografia registra sono infatti centrate sull'analisi più o meno estesa di prodotti concreti. Alcune di esse inoltre tendono in maniera netta a porre in primo piano questo aspetto.

Teoria semiologica e analisi del film

Questa tendenza pur restando pienamente all'interno dell'approccio semiologico è legata anche alla specificità degli oggetti che si trova ad analizzare. È il filone dell'analisi del film, sviluppatosi intorno alla metà degli anni settanta ed ampiamente in contatto con l'idea di Metz riguardante lo studio di sistemi testuali. Oltre al riferimento costante a Metz questo approccio si rifà anche allo studio di codici specifici e soprattutto a certi tratti formali dei film. In questo campo va ricordato il lavoro di Raymond Bellour, padre dell'analisi del film in Francia, i cui testi (1979; 1980) restano dei ca-

pisaldi. A questo ambito possono essere ascritti, ma non si tratta di affibbiare etichette di scuola, anche Michel Marie e Marc Vernet.
Marie adotta un approccio che è rigorosamente testuale, legato alla scelta precisa di segmenti di film da analizzare il cui punto di arrivo consiste sia nella verifica di opzioni teoriche, sia nella determinazione precisa di tratti appartenenti al film (e al tipo di cinema) che si viene analizzando.
Tra i suoi interventi ricordiamo quello dedicato alla parola nel cinema (1978), lavoro inserito nel più vasto programma di analisi dei codici della colonna sonora. Lo specifico della parola nei dialoghi di film si allontana in maniera netta da quello teatrale. Nel film infatti la parola accompagna personaggi ben più caratterizzati, calati in un mondo narrativo che sottolinea la loro individualità grazie alla materialità della parola, la determinazione di classe, gli accenti, il grado di abilità linguistica, la grana della voce. La direzione che la parola prende nel cinema classico è quindi quella di rinforzare la diegesi e l'impressione di realtà, mascherando così il processo di enunciazione. Paradossalmente quindi, sostiene Marie, è proprio della parola cinematografica dire "noi non siamo al cinema", nascondendo la sua origine cinematografica.
Alla colonna sonora è dedicato anche un altro studio (Marie e Vanoye, 1983) che ha come oggetto il dialogo cinematografico. Dopo averlo analizzato dai punti di vista della sceneggiatura e della realizzazione tecnica, Marie conclude che le condizioni dell'ascolto filmico sono intensamente governate dall'effetto-finzione, che regola alcuni passaggi automatici della percezione dello spettatore: il collegamento tra diffusori acustici e immagine, la diegetizzazione della musica, l'attribuzione dei dialoghi di sceneggiatura alle persone che agiscono sullo schermo. In questo senso si può parlare, per il cinema di finzione, di una enunciazione sfasata (non è il personaggio che parla, ma l'autore del dialogo) e nello stesso tempo diegetizzata dal personaggio (in fondo è lui che sembra inventare le cose che dice).
Sul piano delle analisi di film Marie si è occupato (1980) delle differenze tra *découpage* classico e *découpage* moderno studiando da vicino due segmenti che presentano, in due film diversi *(Hôtel du nord,* di Marcel Carné, 1938; *Souvenirs d'en France,* di André Téchiné, 1975) una scena simile. Nel trattamento dell'immagine e nei parametri specificamente cinematografici Marie evidenzia, tratto a tratto, le differenze tra due modi di far cinema evidentemente diversi: nel primo caso il *découpage* sottomette tutti i parametri tecnici alla coesione spazio-temporale della scena, dall'altra la continuità è volutamente spezzata e resa "non naturale". In un'altra occasione Marie si è invece dedicato a far giustizia di tutto il "simbolismo volgare" fiorito con l'approccio psicanalitico intorno al film *Un chien andalou,* e in particolare intorno al suo prologo. La tesi di Marie è che grazie allo studio non di simboli isolati, ma dell'intero sistema testuale del prologo, sia possibile seguire il tragitto delle "operazioni figurali". Non si tratta secondo lui di operare cercando il simbolismo fine a se stesso o di giocare al recupero del significato nascosto. La sua analisi rende conto del dispositivo di lettura che il film mette in opera ed è in quel contesto che egli cerca di spiegare il piano simbolico globale che vi è evidentemente iscritto. In base alla conformazione delle immagini e ai loro rimandi interni Marie ricostruisce un modello del processo di lettura del prologo del film, con i suoi punti di interesse, le direzioni dell'attenzione, gli oggetti mostrati, e così via.

Sempre nell'ambito dell'analisi semiologica del film opera Marc Vernet, con un approccio che differisce però da quello di Marie e si basa anche sui dati della narratologia e della metapsicologia dello spettatore. Le sue analisi hanno a che fare con la disamina di un genere particolare del cinema classico hollywoodiano: il poliziesco. Nell'evidenziarne i tratti caratteristici Vernet si serve di pertinenze molteplici e giunge a fissare (1980) un aspetto peculiare del *film noir* in quanto film di finzione: la diegetizzazione del dispositivo di rappresentazione. In sostanza si tratta di un processo che trova negli elementi diegetici del film nero (la notte e la pioggia, la pupa del gangster, l'indizio, l'impermeabile, i fari delle vetture nere, gli occhiali scuri) altrettante vie per mettere in scena il modo stesso in cui il film produce la propria ricezione. Lo spettatore assiste con il film nero oltre che a storie dai contorni incerti anche allo «statuto incerto dell'immagine prospettica in movimento».
Nel quadro della determinazione di "figure dell'assenza" Vernet si è dedicato allo studio dello sguardo in macchina (1983) e della voce off (1985). Entrambe sono figure dell'assenza perché rimandano a un al di là dello schermo che è solo virtuale: sguardo e voce sono artifici che segnalano la possibilità di un incontro che non ha luogo. Lo sguardo in macchina allinea in un sol colpo il momento della produzione, l'universo diegetico, la sala cinematografica, ma questo asse che congiunge i tre spazi è utopico, e anzi la segregazione degli spazi è la condizione propria, la distanza richiesta perché questo sguardo possa avvenire.
La voce off è la voce di un'istanza che non può essere rappresentata, che si cela come narratore onniscente dietro lo schermo, guardando i personaggi da sopra la spalla. La voce off si fonda secondo Vernet su un doppio ripiegamento dello spettatore: dalla realtà e dallo spettacolo che sta guardando. Essa assume in un certo senso il ruolo della madre nella fase dello specchio: presenta l'immagine e garantisce quello che lo spettatore vede. Tutti questi caratteri danno alla voce off un ruolo importante e un rapporto preciso con la diegesi e la narrazione. Su questo tema la ricerca è ancora aperta e occorre fissare con attenzione il volume e la portata delle funzioni che vi sono connesse.

Conclusioni

Volendo abbracciare tutto il territorio teorico francese di questo scorcio degli anni ottanta ci sarebbe ancora molto da dire. Se abbiamo approfondito l'ambito specificamente semiotico lo abbiamo fatto per illustrare una opzione teorica e metodologica che possiede, a giudicare dalla vitalità che la contraddistingue, un ruolo trainante in questo periodo. La maggior parte delle ricerche in Francia oggi si fa così, anche se molti sono gli incroci e gli attraversamenti dei quali bisognerebbe tenere conto per avere a disposizione un panorama completo.
Citiamo allora brevemente il progetto entro il quale si muove la rivista «Hors cadre», giunta quest'anno al suo terzo numero. Il progetto editoriale della rivista prevede l'uso del cinema come analizzatore critico di alcune questioni che verranno svolte poi da diversi campi disciplinari. Il primo numero chiarisce con il titolo *Analectures* il proposito di analisi trasversali rispetto alle correnti ricerche sul cinema. In quanto oggetto eterogeneo es-

so agisce per i contributori della rivista come spunto di riflessione e come agente di rifrazione: in un certo senso se ne mette alla prova la capacità di innescare discorsi che vanno al di là del suo campo specifico. Il secondo numero *(Cinénarrables)* intende mettere alla prova le nozioni narratologiche elaborate per la letteratura applicandole al cinema e chiedendosi se esiste un "narrabile" cinematografico. Il terzo numero della rivista parte dalla nozione di voce off e approfondisce il problema dell'oralità per riportarlo entro un nuovo dominio di attenzione. La scommessa dei curatori della rivista porta non soltanto sullo sviluppo tematico transdisciplinare ma anche sull'arricchimento tematico del campo cinematografico.
Nel concludere questa presentazione della recente teoria del cinema in Francia mettiamo a fuoco due cose che hanno accompagnato il nostro discorso. In primo luogo l'opposizione tra frammentarietà e unità del contemporaneo sapere sul cinema. Ciò che conta a questo proposito è che l'oggetto non subisca riduzioni a un solo modello ma che si mantenga invece entro una stabile zona di equilibrio: saranno i modelli che cercheranno di divenire principi esplicativi validi, dotati di mobilità e differenziazione. Seconda cosa che volevamo notare è la ricchezza della ricerca semiologica, omologa in qualche modo alla ricchezza dello scenario complessivo. Il passaggio al "dopo Metz" si è effettuato non per allagamento ma per canalizzazione: le regioni investite sono a volte in relazione di prossimità a volte in relazione di sovrapposizione. Mostrando questo panorama si intendeva fissare l'impressione di vitalità che la semiotica del cinema trasmette: essa opera in profondità e interagisce in maniera stabile con gli altri campi disciplinari. Trattandosi di un articolo sostanzialmente bibliografico non resta che rimandare alla bibliografia stessa che contiene, forzatamente, molto più di quanto non si sia riusciti a presentare. In essa si riflette un panorama vasto, già stabilmente inserito nello scenario teorico.

Bibliografia

Per praticità ci siamo astenuti dal citare per intero i dati dei testi che raccolgono lavori collettivi. Essi vengono citati per esteso soltanto la prima volta che appaiono.

AUMONT, Jacques
1980 "L'espace et la matière", in *Théorie du film*, Paris, Albatros, pp. 9-20
1983 *Le point de vue*, in «Communications», 38, Paris, Seuil, pp. 3-29
1983a *Points de vue: l'oeil, le film, l'image*, in «Iris», vol. 1/2, pp. 3-13

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc
1983, *Esthétique du film*, Paris, Nathan

BELLOUR, Raymond
1979 *L'analyse du film*, Paris, Albatros

BELLOUR, Raymond (a cura di)
1980 *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion

CHATEAU, Dominique
1978 "Intersémiotique des messages artistiques", *Regards sur la sémiologie contemporaine*, Saint-Etienne, Cierec, pp. 75-83
1978a *Montage et récit*, «Cahiers du 20ᵉ siècle», Paris, Klincksieck, pp. 95-115

1980 "Le rôle de l'analyse textuelle dans la théorie", *Théorie du film*, pp. 66-72
1981 "Méthodologies possibles pur des film improbables", *Cinémas de la modernité; films, théories*, Paris, Klincksieck, pp. 7-21.
1983 *Film et réalité: pour rajeunir un vieux problème*, in «Iris», vol. 1/1, pp. 51-65
1983a *Diégèse et énonciation*, «Communications», 38, pp. 121-154

CHATEAU, Dominique & JOST, François
1979 *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, Union génerale d'édition

COLIN, Michel
1980 *Deux ou trois choses que je sais d'elle (notes pour une grammaire du texte filmique)*, «Kodicas/Code», vol. 2/1, pp. 27-38
1980a "La dislocation", *Théorie du film*, pp. 73-91
1983 *Syntaxe et sémantique dans le message filmique*, in «Iris», vol. 1/1, pp. 83-99
1983a *Propositions pour une recherche experimentale*, «Communications», 38, pp. 239-255
1984 "Le statut logique du film documentaire", *Cinéma et réalités*, Cierec, Saint-Etienne, pp. 253-260
1985 *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris, Klincksieck

COMMUNICATIONS (rivista)
1975 *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Seuil

DELEUZE, Gilles
1983 *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit

GARDIES, André
1978 *L'enjeu du texte pluriel, ou le récit mis a mal*, «Cahiers du 20ᵉ siècle», 9, pp. 117-143.
1980 *L'acteur dans le système textuel du film*, in «Etudes littéraires», vol. 13/1, pp. 71-107
1981 "L'espace du récit filmique. Propositions", in *Cinémas de la modernité*, pp. 75-92

HORS CADRE (rivista)
1983 *Analectures*
1984 *Cinénarrables*
1985 *Voix off*, Presses et publications de l'Université de Paris VIII, Vincennes-St. Denis

JOST, François
1978 "La sémiologie du cinéma remise en cause par l'analyse textuelle?", in *Regards sur la sémiologie contemporaine*, pp. 43-51
1978a *Le film: récit ou récits?*, «Cahiers du 20ᵉ siècle», 9, pp. 77-93
1980 "Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation", *Théorie du film*, pp. 121-131
1981 "Vers des nouvelles approches méthodologiques", *Cinémas de la modernité*, pp. 23-39
1983 *Narration(s): en deça et au delà*, «Communications», 38, pp. 192-212
1985 *L'oreille interne - Propositions pour l'analyse du point de vue sonore*, «Iris», vol. 3/1, pp. 21-34

MARIE, Michel
1978 *Le film, la parole et la langue*, «Cahiers du 20ᵉ siècle», 9, pp. 67-75
1980 "De la première communion au mariage", *Théorie du film*, pp. 165-185

1981 "Le rasoir et la lune. Sur le prologue d'*Un chien andalou*", *Cinémas de la modernité*, pp. 187-198
1984 "Le direct et la parole", in *Cinémas et réalités*, pp. 47-56

MARIE, Michel & VANOYE, Francis
1983 *Comment parler la bouche pleine?* «Communications», 38, pp. 51-77

METZ, Christian
1968 *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1972
1971 *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977
1972 *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1975
1977a *Il significante immaginario. Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980
1977b *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck
1979 *Conversation sur Le signifiant imaginaire et Essais sémiotique*, avec Jean-Paul Simon et Marc Vernet, «Ça-cinéma», 16, Paris, Albatros

MIÈGE, Bernard (a cura di)
1980 *La production du cinéma*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble

ODIN, Roger
1977 "Dix années d'analyses textuelles de films. Bibliographie analytique", in *Linguistique et sémiologie*, 3, U.E.R. des Sciences du langage, Université de Lyon II
1978 "La sémiologie du cinéma existe-t-elle?", in *Regards sur la sémiologie contemporaine*, pp. 17-41
1978a *Modèle grammatical, modèles linguistiques et étude du langage cinématographique*, «Cahiers du 20ᵉ siècle» 9, pp. 9-30
1979 *Rhétorique du film de famille*, «Revue d'esthétique», 1-12, Paris
1980 "L'entrée du spectateur dans la fiction, *Théorie du film*, pp. 198-213
1981 "Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la band son. A propos de *La jetée* de Chris Marker", *Cinémas de la modernité*, pp. 147-171
1983a *Mise en phase, déphasage, performativité*, «Communications», 38, pp. 213-238
1983 *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*, «Iris», vol. 1/1, pp. 67-82
1984 "Film documentaire, lecture documentarisante", *Cinémas et réalités*, pp. 263-278

SIMON, Jean-Paul
1978 "Réference et désignation: notes sur la deixis cinématographique", *Regards sur la sémiologie contemporaine*, pp. 53-62
1979 *Le filmique et le comique. Essai sur le film comique*, Paris, Albatros
1981 "Remarques sur la temporalité dans les film diégétiques", *Cinémas de la modernité*, pp. 57-73
1983 *Enonciation et narration*, «Communications», 38, pp. 155-191
1983a *L'institution sociale de la communication*, «Iris», vol. 1 pp. 75-90

SIMON, Jean-Paul & VERNET, Marc
1983 *Avant-propos*, «Communications», 38, pp. 1-2

VANOYE, Francis
1979 *Récit écrit - récit filmique*, Paris, Cedic
1985 *Conversations publiques*, in «Iris», vol. 3/1, pp. 99-117

VERNET, Marc
1980 "Clignotements du noir et blanc", *Théorie du film*, pp. 223-233
1983 *Le regard à la caméra: figures de l'absence*, «Iris», vol. 1/2 pp. 31-45
1985 *Figures de l'absence 2: la voix off*, «Iris», vol. 3/1, pp. 47-56

NOTE

Urbino '85: il luogo dello spettacolo

Stefania Parigi

Je ne puis jamais, parlant cinéma, m'empêcher de penser "salle" plus que "film".
(Roland Barthes)

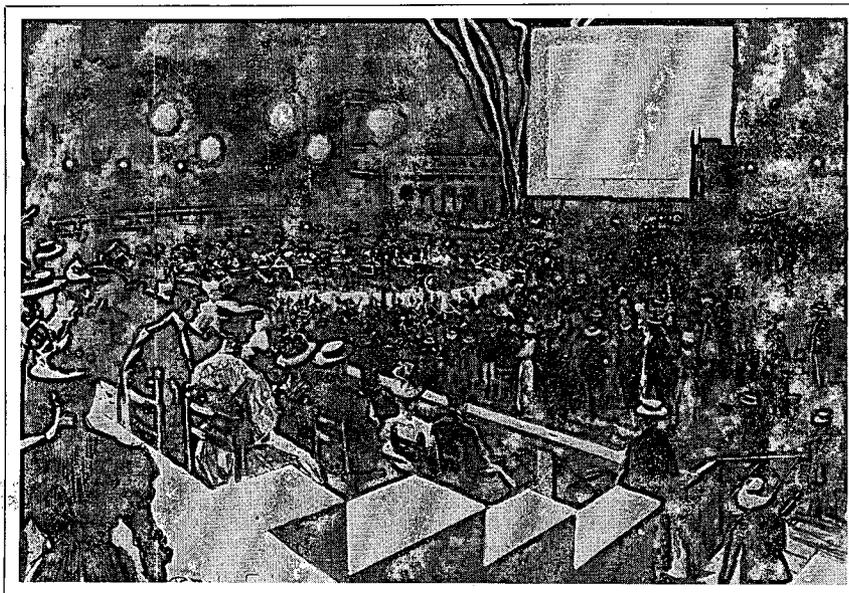
Intorno alla visione. Essere al cinema piuttosto che vedere un film: su quella soglia dove il testo, sottratto allo schermo privato e ideale del critico-analista, viene ad animare un rito sociale, in un'intersezione costante di corpi (degli spettatori) e di luoghi (dello spettacolo), di istanze individuali e pratiche collettive.
Immersa per anni nell'universo chiuso dell'analisi testuale, la teoria cinematografica si è di rado e solo occasionalmente interessata alla situazione spettatoriale, contemplando uno spettatore modello (immanente al testo) piuttosto che uno spettatore empirico (seduto in sala), una funzione piuttosto che un corpo. Laddove, invece, le modalità della ricezione di un testo implicano ovviamente la modificazione del testo stesso e un sistema complesso di interazioni tra il vissuto e il simbolico, tra il privato e il sociale. A questo livello la ricerca è destinata a sconfinare necessariamente dalla semiotica all'antropologia, dalla psicologia alla sociologia, dall'estetica alla storia delle cultura e del consumo, nel tentativo di tracciare una geografia completa degli spazi che determinano o hanno storicamente determinato la fruizione di un testo. Questo l'obiettivo del IV Convegno internazionale di studi sul cinema e sugli audiovisivi che si è svolto, come di consueto, a Urbino, dal 12 al 14 luglio sul tema: "Il luogo dello spettacolo"[1].
Nell'incastro interdisciplinare che ha caratterizzato la discussione urbinate, Raymond Bellour ha riproposto, con alcune varianti, la classica associazione tra rito cinematografico e rito ipnotico. Il buio della sala, l'immobilità del soggetto, la concentrazione sul fascio luminoso e continuo delle immagini, la graduale attenuazione dello stato di vigilanza, delineano un luogo psichico della ricezione in cui il dispositivo cinematografico assume, co-

---

[1] Il convegno, coordinato da Francesco Casetti, è stato realizzato dalla Mostra internazionale del nuovo cinema, sotto la direzione di Lino Micciché, con la partecipazione del Comune di Urbino e con la collaborazione del Centro internazionale di semiotica e linguistica, nonché della Facoltà di lettere e filosofia e della Facoltà di magistero dell'Università di Urbino.

me l'ipnotizzatore, il posto dell'ideale dell'io. Questo luogo psichico entra in correlazione da una parte con la natura dei testi proiettati, dall'altra con quella degli spazi fisici realmente occupati dallo spettatore. Ecco perché l'effetto ipnotico inerente al dispositivo può stemperarsi nei prodotti non di fiction o contraddirsi nelle opere di avanguardia.
Dudley Andrew, nella sua relazione, aggiunge addirittura che le analogie metziane tra stato filmico e stato ipnotico riguardano esclusivamente lo spettatore del cinema classico hollywoodiano. Le prime proiezioni nei Grand Café o nelle fiere rispondono infatti ad altri bisogni psicologici e sociali: qui il film è una fonte di divertimento, di curiosità pseudo-scientifica, di informazione popolare; risulta inserito in un variegato programma spettacolare come un intrattenimento fra gli altri, non ha ancora il proprio "tempio" e i propri rituali sacramentali. Dai Nickelodeon al Movie Palace, ai Drive-in, ogni teoria del luogo dello spettacolo, dice ancora Andrew, «dovrà essere tratteggiata lungo le coordinate specifiche della storia culturale», in stretto rapporto con le tradizioni, il territorio, le urgenze economiche e istituzionali, secondo uno schema di interrelazioni necessarie tra pubblico e privato.
Prima ancora di delineare il proprio oggetto d'analisi, la teoria è dunque costretta a misurarsi con le innumerevoli morfologie fisico-sociali che storicamente hanno connotato il luogo, o meglio, i luoghi dello spettacolo. Da una prospettiva di ricerca specificamente storiografica, Gian Piero Brunetta ha tracciato una mappa dettagliatissima, anche se limitata al territorio padovano, degli spazi spettacolari partendo dalla piazza cittadina, in cui avvenivano le prime proiezioni di lanterne magiche, fino alla sala odierna.
Con lo sguardo del sociologo, Pierre Sorlin ha ricondotto la diversità delle strutture spaziali, e quindi delle forme spettacolari, alla diversità delle funzioni sociali attivate ogni volta nello spettatore, elaborando un grafico delle integrazioni e delle opposizioni tra spettacolo e vita corrente, tra ruolo spettatoriale e ruolo sociale (di classe). Da questa analisi risulta, ad esempio, che mentre nei Nickelodeon lo spettatore mantiene immutata la sua funzione passando dalla vita allo spettacolo, nel Movie Palace viene a crearsi una netta separazione tra spettacolo e spettatore, tra rappresentazione e realtà, tra spettatore e attore sociale.
In linea con le recenti tendenze emerse negli studi semiotici, sempre più orientati verso l'analisi della dimensione pragmatica della comunicazione e delle relazioni tra segno e lettore, si colloca invece l'intervento di Omar Calabrese e il suo tentativo di proporre i fondamenti di un'estetica della ricezione. Dopo aver dedotto dalla filosofia aristotelica il concetto di luogo come "limite che circonda un corpo", Calabrese ha dimostrato la legittimità teorica di analizzare i luoghi fisici allo stesso modo di quelli concettuali — i topoi — pur nell'ambito di due semiotiche distinte: da un lato il mondo naturale, dall'altro la lingua. Su questo presupposto è fondata la possibilità di formulare una doppia topica dei luoghi dello spettacolo intesi, secondo le definizioni di Greimas, come "visioni significative" e come "pratiche significanti", cioè come spazi fisici e come "contenitori vuoti di comportamenti" sociali.
La prima topica consiste nell'articolazione delle categoria pubblico vs privato, chiuso vs aperto, interno vs esterno, collettivo vs individuale e, su un altro piano, riguarda la relazione tra determinazioni spaziali e determina-

zioni sociali, dal momento che il luogo dello sguardo (platea o galleria, palco o loggione) è all'origine di ben definite "micromorfologie sociali". La seconda topica è in stretta connessione con la prima: "il regime spaziale della visione produce pratiche significanti" (comportamenti), pur al di là del rigido meccanismo di causa ed effetto.
In un successivo sviluppo dell'analisi Calabrese omologa i luoghi dello spettacolo ai "luoghi comuni" barthesiani applicando ai primi le categorie che Barthes ha delinato per i secondi: ripetizione, storicità, socialità e valore. Quindi distingue tre assiologie inerenti al valore — cioè al giudizio di valore — quali l'etica, la timica e l'estetica e su questa base può finalmente definire le due topiche, prima individuate, attraverso un modello estetico. Si tratta infatti di ricondurre le diverse conformazioni spaziali e le varie forme morali, passionali ed estetiche dei comportamenti spettatoriali (lette nelle articolazioni buono vs cattivo, euforico vs disforico, bello vs brutto, formato vs informe, conforme vs deforme) ai caratteri di un'estetica ora classica ora barocca.
In questa griglia concettuale rimane intenzionalmente non considerata la relazione tra luogo e testo, tra testo e comportamento, in definitiva la capacità del testo di produrre pratiche significanti. L'estetica della ricezione così prospettata si configura essenzialmente come "un modo vuoto del ricevere" che rimanda a una ricerca ancora tutta da fare, in cui sia possibile rapportare ai testi i luoghi analizzati come sistemi discorsivi, testi essi stessi.
Se il convegno urbinate dello scorso anno imputava in buona misura alla televisione la responsabilità dell'"incertezza del testo", l'attuale non può che registrare, sullo stesso tracciato di colpa, la sparizione del luogo classico dello spettacolo, o la sua frammentazione, il suo spostamento da un contenitore all'altro. La sala vuota di *Sogni d'oro* da una parte, lo spazio casalingo della ricezione televisiva dall'altra, fanno da contrappunto allo schermo aperto e dialogante della *Rosa purpurea del Cairo* dove la magica contaminazione tra film e sala, tra cinema e realtà, evoca un "vissuto" cinematografico e un sistema spettatoriale definitivamente trascorsi.
Nella nuova situazione mass-mediologica, la sala diventa un luogo della memoria o, come dice Guido Fink, un puro oggetto di commemorazione letteraria, insidiato dalla diffusione totalitaria della televisione. Al rituale dell'andare al cinema e alla sacralità della sala si sostituisce lo spazio domestico, demistificato e demistificante, continuamente disturbato dai movimenti della routine casalinga. Il luogo della ricezione non coincide più con il luogo dello spettacolo. Lo spettatore muta continuamente i propri ruoli in rapporto all'estrema diversità dei programmi trasmessi (è un tifoso davanti alla cronaca sportiva, una casalinga davanti a un quiz alimentare, un cinéphile se è in onda un cult-movie, ecc.) ma in un contesto ormai dematerializzato: lo spettacolo si svolge sempre "altrove" anche quando sembra presupporre, come la "diretta", un'integrazione necessaria con l'audience. Alla televisione — dice Fausto Colombo — lo spettacolo cessa di essere una prassi sociale per divenire semplicemente un genere fra gli altri del palinsesto. L'immagine, consegnata al rituale privato della famiglia, appartiene infatti solo in astratto a uno spazio collettivo di fruizione. Paradossalmente il luogo televisivo esalta e nega al contempo la categoria pubblico/privato configurandosi come luogo di tutti i luoghi, fonte di innumerevoli funzioni spettatoriali e comportamenti stereotipi.

Nel passaggio dalla proiezione cinematografica alla teletrasmissione di uno stesso film si perde l'hic et nunc dello spettacolo, quell'aura che l'immagine detiene in virtù dei rituali di sala: il cinema in televisione diventa una realtà retrospettiva, riferimento a un vissuto ormai relegato nella memoria. «Quando trasmette film» afferma Lino Micciché «la tv non fa mai cinema ma sempre e soltanto storia del cinema», sostituendo ai film i loro simulacri televisivi, decontestualizzando i testi e ricontestualizzandoli nel corpo della nuova programmazione audiovisiva. L'oggetto cinematografico diventa un oggetto televisivo.
In questo movimento da una situazione di consumo a un'altra non muta soltanto la funzione testuale ma finanche la stessa fisiologia dello spettatore. Luogo di tutti i luoghi spettacolari e insieme spazio di un vissuto che prevede un solo luogo di fruizione (quello familiare), la televisione richiede un ascolto distratto che la accomuna, secondo Andrew, più alla radio che al cinema, più a forme di intrattenimento microsociale, come ad esempio il bridge, che ai classici sistemi spettacolari. Mentre lo spettatore può usare il video come una sorta di grande libro dell'era moderna, come un immenso archivio di generi spettacolari in cui i tempi di consumo risultano soggetti in ogni momento — anche con l'aiuto del videoregistratore — alle scelte individuali, il mezzo televisivo mostra la sua fondamentale "indifferenza" verso l'ascolto. Il destinatario del messaggio non è più un corpo, magari ipnotizzato, ma un'entità astratta e sfuggente la cui presenza è, se addirittura non richiesta, almeno inessenziale. Da questo punto di vista — ma non, s'intende, da quello economico-produttivo — lo spettatore è diventato superfluo. Si tratta adesso, come dice Alberto Abruzzese, di elaborare nuovi strumenti per l'analisi del sistema spettacolare e spettatoriale nei suoi sviluppi recenti e di inserirsi nel vissuto televisivo superando saperi e pratiche critiche ancora "resistenti" alla tecnologia dei media.

Proiezione all'aperto all'Arena di Milano. Disegno da «Illustrazione Italiana», 1907

Appunti sul cinema industriale

Franco B. Taviani

Il cosiddetto cinema industriale è estremamente variegato e sotto questa etichetta si raggruppa una gamma assai numerosa di sottospecie. Esempio ne è un qualsiasi catalogo di presentazione dei film in concorso all'annuale Festival italiano del cinema industriale. Le categorie nelle quali i film sono iscritti vanno dalla A alla G passando tra le più svariate titolazioni: da "Attività industriali generali" al generico "Società" (che non significa Società S.p.A. o Società s.r.l., ma "società" nel vero e proprio senso sociologico), a "Sicurezza e salute", a "Educazione e formazione professionale", per svariare infine alla "Formazione industriale e commerciale".
Ebbene, data la vastità degli argomenti e la conseguente puntigliosa titolazione delle varie specificità, si presupporrebbe una produzione nazionale dei cosiddetti film industriali assai vasta. E invece no. Il numero dei film industriali prodotti in Italia negli ultimissimi anni non ha superato la cinquantina per anno. Nel resto dell'Europa, invece, la produzione è più cospicua. Nell'83 si parla di 700 film per la Germania, di 623 per la Francia, di 172 per la Jugoslavia, per non dire poi, varcato l'oceano, dei 5.000 degli Stati Uniti e dei 2.000 del Canada.
Perché? A mio parere il problema riguarda la distribuzione. Dove si vedono questi film? Chi li vede? Il luogo deputato dovrebbe essere appunto il Festival del cinema industriale, organizzato annualmente dalla Confindustria. È un festival che, in questi ultimi tempi, appare sempre più distaccato dai contesti culturali del mondo audiovisivo e dell'informazione; lo dimostra la partecipazione sempre più esigua di pubblico (in sala, durante le proiezioni, si possono contare spesso solo i registi che hanno firmato, i produttori che hanno prodotto, gli uomini delle pubbliche relazioni aziendali che devono curare appunto le loro relazioni e infine le solite personalità ufficiali, obbligate, loro malgrado, a tali tours de force). I canali di diffusione, invece, dovrebbero essere le scuole, la televisione, le manifestazioni settoriali. Ma le scuole italiane, ben si sa, non sono attrezzate in maniera professionale all'uso dei materiali audiovisivi e laddove esistono le strutture, in poco tempo il cattivo uso, l'incuria e la mancanza di cultura audiovisiva portano al deterioramento e all'abbandono dei materiali di supporto. La televisione non dà spazio ai film industriali, neppure ai migliori, quelli premiati nei festival, per esempio, anche perché, secondo il parere di molti, non sono stati fatti gli sforzi necessari per ottenerlo, questo spazio. È vero che sulle televisioni private qualche anno fa si vedeva (a mo' di tappabuchi) apparire ogni tanto qualche film industriale, scelti tra quelli con le caratte-

ristiche un po' più spettacolari; ma poi, salvo rarissime eccezioni, sono scomparsi. Nelle manifestazioni tipo mostre si vede qualcosa ogni tanto, ma tra la distrazione generale: monitor che passano e ripassano monotonamente il proprio filmetto nel caos generale.

Discorso a parte è quello che riguarda alcune tra le grandi, grandissime aziende private e di stato. La Fiat, per esempio, può sfruttare i suoi canali peculiari, vasti e capillari: basti pensare alla catena dei concessionari e delle rappresentanze. Strutture similari hanno anche Eni, Ibm, Olivetti, ecc.; ma la diffusione di questo tipo, come ben si capisce, corre il pericolo di diventare un asfittico circuito chiuso. L'Enel poi ha una sua storia particolare: alcuni uomini appassionati di cinema e in particolare di cinema industriale (in realtà si tratta di un solo uomo, regista e operatore culturale che vive dentro l'azienda) hanno inventato, usando le strutture dell'azienda, canali distributivi assai efficaci (Esempio: ogni mattina trecento tecnici vanno nelle scuole a fare proiezioni: di soli documentari Enel, si intende, che spesso sono del solito regista, naturalmente).

Ma tutti gli altri film delle altre aziende che fine fanno? Chi li vede? Non si può dire nessuno, ma certo è che il numero degli spettatori è talmente piccolo che a volte ci si domanda se la pur esigua produzione di film industriali non sia, in taluni casi, uno spreco. È evidente che l'interesse della aziende per questo tipo di film, salvo sempre le debite eccezioni, è andata diminuendo ogni anno di più. Ma chi avrebbe voglia di investire denari (tanti, perché il cinema, quello professionale, costa e molto) per un prodotto che non ha diffusione? Nel parlare del problema con uno dei registi cosiddetti interni all'azienda, mi sono sentito dire che deve essere proprio il regista a reperire i canali della distribuzione e indicarli poi all'azienda committente. Ma possibile che un regista professionista debba inventarsi un'altra professione, cioè quella del distributore, per poter esercitare la propria? (Che già non è facile, se lo si fa seriamente).

Chi dunque deve sopperire a questa carenza di diffusione? Il direttore generale della Confindustria, che nell'84 si è trovato a presenziare il Festival internazionale del documentario industriale di Berlino, si è assai irritato del livello dei film italiani presenti e si è sentito in dovere di far circolare una nota di aspra rampogna per gli operatori del ramo. Egli ha anche voluto dare indicazioni su come migliorare lo stile dei film e cioè privilegiare la breve durata, usare il 35 mm, evitare gli argomenti inflazionati (si è molto adombrato per l'insistenza con cui si è voluto filmare quello che lui chiama il "fattore robot"), e infine consiglia esplicitamente un uso più frequente del cartone animato (che a lui piace evidentemente molto, oltre a sembrargli particolarmente efficace). Bene, mi sembra un dato altamente positivo che una persona così influente e determinante come il direttore generale della Confindustria sia sceso in campo: può aiutare a risolvere molti problemi e forse in maniera definitiva. Ma mi sembra che abbia preso l'abbrivio in maniera sbagliata. Ho la sensazione che avrebbe dovuto occuparsi di più, nel momento in cui ha voluto far sentire la sua voce, di ciò che compete, per quanto riguarda il film industriale, alla potente associazione che dirige, anziché somministrare colpi di righello sulle dita dei poveri creativi.

Non sarebbe interesse della Confindustria creare canali di diffusione tali da invogliare gli investimenti delle aziende in questo bistrattato prodotto audiovisivo, rinobilitandolo e stimolando così l'impegno creativo? Io cre-

do, senza la pretesa di dare consigli, ma prendendo al volo qualcuna tra la tante cose che mi passano per la testa, che la Confindustria potrebbe trasformare i suoi festival in piattaforma di dibattito ad alto livello sulla cultura audiovisiva al servizio dell'industria, potrebbe ridurre i premi (ché alla fine si premia tutti come per le festicciole in famiglia piene di bambini e mamme permalose) e creare interesse intorno al confronto tra autori e film in gara: uscire insomma dal ghetto della triste settorialità. La Confindustria dovrebbe intervenire con più incisività sul mondo della scuola, nella quale potrebbe organizzare una enorme audience e potrebbe infine trovare uno spazio, uno spazio serio ed efficace, nella televisione di stato e non, eccetera eccetera.

Ma si potrà obiettare: perché la televisione dovrebbe far sorbire ai suoi già affranti spettatori questi filmati che ci dicono a volte così noiosi? Giusto. E qui il cane si morde la coda. Sono noiosi questi film? Spesso, ebbene, sì. Ma cambiamo la cultura audiovisuale industriale e cambieranno anche i film. Nel film industriale ci sono stati, e forse ogni tanto ci sono ancora, begli esempi di cinema. Attraverso il cinema industriale sono passati registi come Olmi, Pontecorvo, Orsini, Taviani (i vari), e poi Battiato, Lorenzini, ecc. La Olivetti, ai tempi in cui anch'io facevo film per loro, aveva addirittura ingaggiato Kurosawa. E oggi?

Il panorama è più squallido, riconosciamolo. E lo stile, se esiste uno specifico stile filmindustriale, sembra voler ritornare ai toni trionfalistici dell'azienda santificata, oppure si adagia sul banale assemblaggio di immagini filmate con brutale descrizionismo che non ha alcun rapporto con il concetto di sintesi e struttura narrativa. Inoltre l'impoverimento della qualità si è andato sempre più accentuando con l'inquinante avvento della telecamera. Il mezzo elettronico è un mezzo più sbrigativo che dà meno spazio alla riflessione e alla creatività. A meno che per creatività non si scambi quell'insopportabile trastullio con gli inflazionati trucchetti che l'elettronica elargisce con generosa superficialità. Non vedremo più, mi diceva un caro amico, uomo d'azienda e di cinema, registi e montatori chiusi in moviola per giorni alle prese con i pezzi di pellicola del loro film, impegnati in discussioni appassionate su montaggio e struttura narrativa. Va riconosciuto però che la telecamera è il mezzo più idoneo alla realizzazione dei programmi per la formazione. Ma per questi video sono necessari solo un docente o un ricercatore e qualche tecnico. Non c'è bisogno di scomodare i professionisti dell'immagine.

A proposito di registi professionisti specializzati in documentaristica industriale, ne esistono ancora? I registi che vivono solo di questo mestiere sono ormai ridotti a una sparuta tribù che deve lottare con i denti per il posto di lavoro e per mantenere a un livello decente la loro professionalità; e spesso a dispetto della stessa committenza. Alcuni di loro, pochi, sono addirittura nati dentro l'azienda o ne sono stati assorbiti nel corso del tempo e spesso dirigono il settore che li riguarda; gli altri, i freelance, si possono contare sulle dita di una mano. Qualcun altro ancora approda saltuariamente al cinema industriale alternandolo al cinema di fiction, alla televisione, alla pubblicità. Ma sono sempre di meno e sempre di meno saranno se i committenti non ridaranno vita ai canali di diffusione o non si sforzeranno di individuarne nuovi e originali.

Bisognerebbe tenersi al passo con le nuove tecnologie e gli sviluppi dei nuo-

vi flussi informativi. L'informatica, appunto, ha aperto e continua ad aprire sempre nuove strade e nuovi mercati: perché il cinema industriale, mi domando forse un po' ingenuamente, non si allinea e non studia la possibilità di usare gli stessi canali, dato che l'audience a cui vorrebbe arrivare è in gran parte fruitrice d'informatica? Il mio discorso non è casuale: si basa su un'affascinante ipotesi che sta circolando tra gli operatori nel campo della formazione. Si pensa all'utilizzazione di videodischi compatibili con i terminali intelligenti e i personal computer. Il videodisco raggiungerebbe così un pubblico vasto e senz'altro selezionabile nella sua specificità. Avremmo la possibilità di un canale a flusso continuo attraverso il quale potremmo far passare formazione e immagine accanto alla sistemistica, al software. È certo questo un mondo che la committenza dovrebbe indagare, se esiste ancora la volontà di far sopravvivere e utilizzare il film industriale. Ma forse una siffatta volontà non esiste più: la pubblicità diretta, dilagando sulle reti nazionali e private, ha assorbito e assorbe una gran parte degli investimenti delle aziende. E con esiti molto più confortanti e immediati: si ha la sicurezza infatti di una audience vastissima che puoi raggiungere a casa, senza doverti dannare a raggiungerla con canali di diffusione precari e forzati.
E nella pubblicità infatti si sono visti sforzi "creativi" non indifferenti: tecniche, mezzi e registi tra i migliori del mondo. Qui oggi approdano Fellini e Antonioni, aggiungendosi a quella schiera di nomi illustri che da sempre hanno operato nella pubblicità. Si ha l'impressione che immagine e ideologia aziendale passino sempre di più attraverso la rappresentazione dell'esaltazione merceologica. Comunque lo spazio di uno spot pubblicitario costa molto, molti milioni per pochi secondi; e un documentario industriale, anche se volesse adeguarsi, come potrebbe pagarsi dieci, quindici, trenta minuti di passaggio? Per avere accesso agli spazi televisivi, i film industriali dovrebbero essere considerati film non pubblicitari, film non d'immagine aziendale, ma si passerebbe così al concetto di sponsorizzazione e il discorso non finirebbe mai.
Stando così le cose, prevedo un futuro buio e misero per il documentario industriale. Ed è un peccato perché è un mondo di enorme fascino per un facitore di immagini. Con un documentario industriale ci si può addentrare nella materia e nelle strutture che reggono il nostro esistere. Si può assistere, nelle cattedrali metallurgiche, alla nascita infuocata dei metalli, come si può con un microscopio fantascientifico andare a indagare una cellula vivente, o assistere alla rinascita di un'opera d'arte, riportata alla sua originale sembianza da particolari procedimenti chimici. Oppure si può ripercorrere la storia di un'azienda, addentrarsi nella sua filosofia, conoscere da dietro le quinte le complesse macchine dell'organizzazione, inventare strutture didattiche, dipanare ideologie formative, visualizzare ipotesi di futuro. E così via all'infinito.
Ma forse una possibilità c'è ancora. Se il documentario industriale diventasse vera informazione e vero spettacolo probabilmente potrebbe ritrovare un suo spazio precipuo. D'altra parte sembra che il mondo oggi, nel bene e nel male, dia spazio di rappresentazione e di informazione solo a ciò che fa spettacolo. Lo spettacolo, alla lunga, ripaga sempre se stesso e l'uomo infine pare riconoscersi solo in rappresentazioni di sé purché siano rivestite di ludica finzione.

LIBRI

Quando Ejzenštejn allestì "La Valchiria"

Pietro Montani

L'allestimento della "Valchiria" wagneriana da parte di Ejzenštejn (Teatro Bol'šoj, 21 novembre 1940) è uno di quegli episodi della carriera del massimo regista sovietico che hanno fatto animatamente discutere biografi, critici e studiosi, attestati su interpretazioni spesso contrapposte. Non diversamente, in fondo, da quanto è accaduto per la sua ultima grande opera cinematografica *(Ivan il Terribile,* I e II parte) — che qualcuno ha voluto leggere come cieca esaltazione dell'autocrazia e dei suoi crimini e qualcun altro come tragica denuncia degli orrori del potere —, anche questa "Valchiria" è stata forse troppo insistentemente valutata in rapporto alla situazione storico-politica (in verità incombente) che le fa da sfondo, così da perdere di vista il *testo* e le sue ragioni in favore dell'*episodio* e dei suoi (non necessariamente omogenei) moventi.
Ci si è chiesto, in altri termini, come mai Ejzenštejn avesse accettato di firmare uno spettacolo celebrativo palesemente connesso con gli effetti dell'appena concluso patto Molotov-Ribbentrop. E fino a che punto avesse giocato sulla sua decisione l'atmosfera culturale letteralmente irrespirabile di quel periodo, segnato dalla "scomparsa" di uomini come Mejerchol'd (il maestro di Ejzenštejn, il padre di tutt'intera l'avanguardia teatrale) o Babel' (il coautore del trattamento del già sequestrato *Prato di Bežin).* Ma poco o nulla si è riflettuto sulle ragioni "interne" dell'incontro — probabilmente inevitabile — tra Ejzenštejn e Wagner, fautori entrambi, sebbene sulla base di un diverso quadro teorico ed estetico, dell'idea di uno spettacolo sintetico, di una sintesi delle arti. Poco o pochissimo, infine, si è fatto per ricostruire — per quanto possibile — la configurazione di questo spettacolo, le trovate scenografiche di Ejzenštejn, la forma, insomma, di questa insolita regia.
Utilissima è dunque la documentazione che ci offre il libro curato da De Santi (di cui si ricorda il bel volume laterziano *I disegni di Ejzenštejn),* in cui troviamo, accanto alla traduzione di un importante saggio pubblicato da Ejzenštejn in quello stesso 1940 (intitolato *L'incarnazione del mito),* anche — ed è la sezione più ghiotta del libro — un congruo gruppo di disegni, schizzi preparatori e foto di scena. Ben si integra, in sostanza, questo nuovo contributo nell'attuale vigorosa rinascita di interesse (scientifico più che amatoriale) per l'opera teorica e creativa di Ejzenštejn che ha il suo punto di riferimento nella recente edizione Marsilio delle "Opere scelte" (già usciti *La natura non indifferente* e *Il colore,* imminenti *Montaggio I* e *La regia,* entrambi corredati da numerosi e importanti inediti).
L'incontro di Ejzenštejn con Wagner, si diceva, era probabilmente inevita-

bile al di là di ogni possibile strumentalizzazione politica. Nell'*Incarnazione del mito*, infatti, il regista ce lo spiega con tre ordini di motivazioni: ideologico-politiche, estetiche e tecnico-formali. Le prime riguardano (come dice il titolo stesso del saggio) il *mito* e la sua interpretazione, le seconde l'idea della *sintesi delle arti*, le ultime — decisive, forse, come sembra suggerire De Santi nella sua nota introduttiva — il problema del *rapporto suono/immagine:* dunque "La Valchiria" come laboratorio wagneriano in vista del cinema sonoro e a colori (la musica e il colore sono strettamente connesse nel pensiero di Ejzenštejn e con ampie e convincenti argomentazioni teoriche).
Il mito, innanzitutto: per Ejzenštejn (la cui intuizione critica, sia detto di passaggio, avrebbe trovato trent'anni dopo un'inopinata conferma nella passione wagneriana del più autorevole "mitologo" moderno, Lévi-Strauss), Wagner concepisce il mito, oltre ogni inquinamento nazionalistico, come *racconto originario* nel quale si raccoglie il senso dei conflitti elementari che occupano da sempre l'animo dell'uomo. Ma proprio in quanto patrimonio comune, il mito si lascia plasmare — nelle diverse epoche e formazioni sociali a cui dà voce — da aspirazioni, sentimenti, bisogni diversi: Wagner, dice Ejzenštejn, ha rimodellato il mito in senso, per i suoi tempi, rivoluzionario e comunque libertario (l'autore giustifica e documenta largamente questa conclusione con citazioni da lettere e saggi del musicista): oggi noi possiamo (anzi, dobbiamo) far nostra l'intenzione politica ancora imperfetta contenuta in quell'opera e portarla a compimento.
Atteggiamento "ermeneutico", questo, che, come si dice, non fa una piega: "bolscevica" o meno che sia stata "La Valchiria" di Ejzenštejn, è certo che il presupposto politico dell'opera fu per lo meno chiaro. Ma questo presupposto retrocede, non c'è dubbio, di fronte alle altre e più "profonde" suggestioni che il mito offre al pensiero creativo (e, per dirla tutta, alle ossessioni creative) di Ejzenštejn. Ne ricordiamo qui una sola, ma essenziale: la figura dell'*androgino,* riconcepita ora nella vicenda di Siegmund e Sieglinde, le due parti separate di un'unità che non può più ricostituirsi (Siegfried che nasce dall'unione incestuosa, infatti, *non è già più* quell'unità originaria).
A conferma dell'unitarietà del progetto, d'altronde, la stessa sintesi delle arti e il rapporto musica-immagine si saldano, pur con una specifica scansione, al tema del mito attraverso la ripresa originale della concezione estetica messa a punto da Ejzenštejn intorno alla metà degli anni '30 (l'opera d'arte come unità di pensiero astratto-concettuale e materialità del senso), che qui ritroviamo nell'importante riflessione sulla *permanenza* di un sostrato "mitico" (sensuale, sincretico, ricco di emozione) nel pensiero cosciente dell'uomo evoluto: un sostrato che Wagner ha mirabilmente materializzato nella sua musica e che la sintesi audiovisiva deve ora ulteriormente arricchire.
Potenti sono le immagini con cui Ejzenštejn elabora questo tema complesso: «Questa musica» scrive «dev'essere visibile, ottica. La sua visibilità dev'essere nettamente delineata, tangibile, atta a soventi mutamenti, materiale». E di tutto rilievo le soluzioni sceniche e registiche escogitate per lo spettacolo. Non immemore, forse, degli spericolati giochi circensi della sua prima milizia teatrale, Ejzenštejn tende cavi d'acciaio da una parte all'altra della scena per farvi scivolare le valchirie su volatili destrieri. Innalza e lascia straripare sull'orchestra un gigantesco frassino, ricettacolo di corpi, di suoni, di materia luminosa. Fantastica di avvolgere l'intera platea in un

abbraccio musicale generato da fonti sonore plurime, connesse con fonti di luce e di invenzioni cromatiche.
L'abbondante documentazione raccolta da De Santi ci permette di seguire passo dopo passo la progettazione, prima grafica e poi materiale, dello spettacolo e anche di rilevare (con una certa sorpresa) il pesante e insolito *simbolismo* di numerose soluzioni plastiche. Se pensiamo per un momento che per Ejzenštejn il simbolismo è sempre segno di un basso livello di elaborazione creativa, non può non venirci il dubbio che il *teatro* fosse davvero strutturalmente inabile a rispondere alle sue più audaci fantasie. Ma "La Valchiria" — ha ragione De Santi a ricordarcelo — dev'essere considerata come un decisivo momento di passaggio tra *Aleksandr Nevskij* e *Ivan il Terribile*.

S.M. Ejzenštejn: *La messinscena della Valchiria* (a cura di P.M. De Santi), Fiesole (FI), Discanto Edizioni, in 8°, pp. XXXII+153, ill., L. 35.000.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Filippo D'Angelo, Piera Detassis, Fabrizio Grosoli, Paolo Vecchi (a cura di): *Il rosa e il nero. Cinema francese 1970-1985,* Firenze, La casa Usher, 1985, in 8°, pp. 130, ill. s.i.p.

Insieme alla rassegna veneziana di febbraio e agli Incontri internazionali di Sorrento, la manifestazione organizzata dal Comune di Reggio Emilia con questo titolo, "Il rosa e il nero", dal sapore stendhaliano, è espressione dell'interesse straordinario che nel 1985 l'Italia ha dedicato alla cinematografia francese. L'intento è di far conoscere un panorama variegato e sfaccettato nei suoi prodotti medi e di genere, dinamico nel suo equilibrio tra stimolanti esordi e conferme di vecchie carriere. Iperprotetto in patria, il cinema francese è infatti largamente trascurato dalla distribuzione italiana, che si limita nella maggior parte dei casi a diffondere il prodotto popolare, centrato sul carisma dei vari Delon e Belmondo, o l'opera del grande regista (Resnais, Rohmer, Godard), accreditando l'immagine di una produzione bipolare: da un lato piatta e scadente, incapace di raggiungere perfino lo stato di una buona confezione, dall'altro elitariamente sofisticata e intellettualistica.
Il testo che accompagna la rassegna emiliana cerca di render conto di altri e più vari percorsi che attraversano, sotterranei o in superficie, il cinema francese degli anni settanta e ottanta. Innanzitutto il persistere di una vecchia linea di forza: la capacità di salvaguardare comunque, anche nell'adesione a codificazioni di genere come nel caso di Pialat, il concetto di cinema d'autore. Mentre la discussione sullo stato di salute generale della produzione francese rimane controversa, autori "difficili" o "mar-

ginali" (Duras, Biette, Kanè, Ruiz, Zucca, ecc.) trovano ancora uno spazio specifico e vitale di intervento. Su un altro versante le istituzioni statali appaiono responsabili, con il sistema, dell'*avance sur recettes*, della versione accademica e precostituita di un'idea di "autore" alla francese, che privilegia la letterarietà, il concettualismo, l'astrazione.

AA.VV.: *Le avventurose storie del cinema indiano - 1. Scritture e contesti*, Venezia, Marsilio, 1985, in 8°, pp. 286, s.i.p.

AA.VV.: *Le avventurose storie del cinema indiano - 2. Estetiche e industria*, Venezia, Marsilio, 1985, in 8°, pp. 282, s.i.p.

Saggi editi e inediti costituiscono il corpo dei due esaurienti volumi pubblicati a cura della Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro in occasione della 3ª edizione di "CinemAsia", dedicata quest'anno alla cinematografia indiana.

Peter Cowie: *Swedish Cinema, from "Ingeborg Holm" to "Fanny and Alexander"*, Stoccolma, The Swedish Institute, 1985, in 16°, pp. 160, ill., s.i.p.

Steve Neale: *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, London, British Film Institute, 1985, in 8°, pp. 172, ill., £ 6.85.

Dalla fotografia all'immagine cinematografica, dall'avvento del sonoro all'introduzione del technicolor, si ripercorre la storia delle interrelazioni tra tecnologia, economia ed estetica prima dell'era elettronica. Lo studio di Neale si pone criticamente verso due fondamentali metodi di approccio analitico: da una parte la tendenza a configurare lo sviluppo tecnologico come una storia autonoma senza addentrarsi, se non superficialmente, nel gioco di forze innescato a livello industriale, psicologico ed estetico; dall'altra la tendenza a tracciare percorsi di senso sulla base di un'ideologia estetica riduttiva quale, ad esempio, quella del realismo che interpreta l'evoluzione tecnologica come un cammino progressivo orientato verso una finalità: il perfezionamento di quell'impressione di realtà in cui consiste la natura (ontologica) dell'immagine cinematografica.

Gianfranco Bettetini, *L'occhio in vendita. Per una logica e un'etica della comunicazione audiovisiva*, Venezia, Marsilio, 1985, in 8°, pp. 135, L. 14.000.

È lo stesso sottotitolo a suggerirci l'argomento centrale del libro: la possibilità di un'etica della comunicazione audiovisiva. In questa prospettiva Bettetini affronta il problema sulla scorta sia delle proprie riflessioni precedenti sia delle analisi di altri studiosi, come Austen, per la teoria degli atti linguistici, o Grice, per le categorie conversazionali, fino agli ultimi studi di Greimas.
La scelta dell'autore, ovviamente all'interno del campo semiotico, è di privilegiare l'ambito di studio della pragmatica, che ultimamente polarizza gli interessi di molti semiotici, a partire dallo stesso Greimas, il quale nei suoi più recenti scritti si è occupato del problema della veridizione. Per Bettetini il problema della veridizione è strettamente legato a quello dell'etica, dato che i testi di rappresentazione — teatro, cinema, televisione —, di cui ci si interessa prevalentemente in questo saggio, si basano sulla costruzione di un modello di verosimiglianza, che si avvale soprattutto di regole retoriche e logiche basate sulle opinioni, le credenze e le abitudini discorsive di uso comune — doxastico — in un determinato contesto sociale. La retorica che ne discende si occupa perciò più di veridizione che di verità intrinseca. È «la verosimiglianza o veridizione basata su presupposti logico-retorici di tipo doxastico a domi-

nare la produzione di senso nei linguaggi della rappresentazione quando i loro testi siano fondati sulla credibilità immediata (sulla verosimiglianza) delle forme significanti e su una strutturazione narrativa». In definitiva, per l'autore, i sistemi di retorica e logica coinvolti nei testi spettacolari narrativi tendono prevalentemente ad attivare nello spettatore ideale, presupposto dal testo stesso, un effetto di realtà e verosimiglianza.
Strettamente legato al problema della veridizione Bettetini individua quello della verità. Visto che le logiche dominanti nei testi di rappresentazione sono quelle doxastiche, non è forse lecito porsi la domanda di quale sia il rapporto tra il significato prodotto dal testo e la realtà del suo referente? In conseguenza a questa domanda l'analista si deve porre un doppio problema: quello della *verità referenziale* e quello dell'uso di regole corrette a cui si devono attenere i partecipanti al contratto enunciazionale che si instaura in un testo tra un trasmittente e un recettore. Il giudizio di verità non si basa perciò tanto sui singoli contenuti dei testi, ma sulla verifica dell'adeguamento tra senso e referente (verità referenziale) e sulla verifica del tipo di contratto enunciazionale attivo tra i due poli della comunicazione. Del contratto enunciazionale nell'ambito della semiotica pragmatica si sono particolarmente interessati Greimas e Grice, le cui riflessioni sono utilizzate dall'autore per aprire una prospettiva di analisi etica. A differenza di Greimas e Grice, Bettetini non intende analizzare soltanto il successo o meno di un atto comunicativo, ma, inserendosi appunto in una prospettiva etica, la correttezza di uso di determinate strategie logico-retoriche (all'interno del progetto comunicativo) nei confronti del recettore che altrimenti corre il rischio, soprattutto nel campo audiovisuale, di diventare «solo un oggetto da persuadere a ogni costo».
Infine il problema di un giudizio etico sulla comunicazione investe la nozione di scrittura testuale, che deve consentire il suo smascheramento, sia a livello dei codici che agiscono all'interno e all'esterno del testo, sia a livello del progetto comunicativo in atto. «La messa in atto nel testo di un disvelamento al livello pragmatico (relativo cioè alla figura dell'enunciatore, a quella dell'enunciatario e al loro rapporto) libera il suo discorso da costrizioni che vi possono essere immanenti e si apre a possibilità di giudizi etici positivi». *(raffaele de berti)*

Giancarlo Grossini: *Dizionario del cinema giallo. Tutto il delitto dalla A alla Z*, Bari, Dedalo, 1985, in 8°, pp. 154, L. 25.000.

Specializzato nei rapporti tra cinema e patologia e incline ogni volta a "scomodare Sigmud Freud", Grossini ci propone una lista di topoi del "giallo" nelle sue intersezioni con generi, più o meno contigui, come "horror" e "poliziesco". La psicanalisi, evocata come fantasma analitico, cede il passo pian piano al piacere di comunicare semplicemente le immagini della propria memoria cinematografica ritrovando in questo repertorio privato di titoli, oggetti e azioni canoniche i modelli e le tipologie del genere. Secondo le indicazioni dello stesso autore, il dizionario non pretende altro che di essere «gustato come un divertissement».

Claver Salizzato e Vito Zagarrio (a cura di): *Effetto commedia - Teoria, generi, paesaggi della commedia*, Roma, Di Giacomo, 1985, in 8°, pp. 252, ill., s.i.p.

Il volume, pubblicato a lato della manifestazione svoltasi a Lignano nel mese di luglio, tenta di definire i contorni di un genere, la commedia, i cui elementi sconfinano spesso in altri generi o sottogeneri: il comico, il tragico, il grottesco, il *mélo*. Attraverso saggi di vari autori, per la maggior parte già pubblicati in riviste, la commedia è analizzata seguendo un percorso teorico di studio dei generi, e di indagine delle forme assunte nei diversi paesi (parodia brasiliana, commedia all'italiana, satira e grottesco in Ungheria, ecc.).

Rebecca Bell-Meterau: *Hollywood Androgyny*, New York, Columbia University Press, 1985, in 8°, pp. 260, ill., $ 24.95.

Attraverso l'analisi di oltre 250 film, Bell-Metereau definisce lo strano fenomeno della confusione dei sessi, dell'ambiguità e del travestimento nel cinema hollywoodiano mostrandone i vari aspetti, dal comico al tragico, al satirico e sottolineando il ruolo determinante di alcuni registi e attori (Billy Wilder, Howard Hawks, Jack Lemmon, Marlene Dietrich, Katharine Hepburn, Dustin Hoffman, Cary Grant, nell'evoluzione del fenomeno stesso.

Stephen King: *Danse macabre. Anatomia della paura*, Roma-Napoli, Theoria, 1985, in 16°, pp. 168, L. 8.000.

Editio minor del libro pubblicato negli Usa nel 1983. Comprende due saggi ("Racconti del Tarocco" e "L'ultimo valzer. Orrore e moralità; orrore e magia"), dove il romanziere, al quale si devono fra gli altri *Shining, Carrie, Cujo, La zona morta, Christine*, attribuisce al piacere di tornare allo stato infantile, così ricco di immaginazione, e al gusto della trasgressione sociale, il successo della narrativa del terrore; analizza i tre archetipi *Frankenstein, Dr. Jekyll e Mr. Hyde, Dracula;* si difende dall'accusa di «guadagnarsi da vivere alimentando le paure peggiori della gente».

James C. Robertson: *The British Board of Film Censors: Filmcensorship in Britain, 1896-1950*, London, Croom Helm, 1985, in 8°, pp. 214, £ 16.95.

Prima indagine sistematica sull'attività del British Board of Film Censors' in anni considerati bui per la segretezza con cui l'ufficio operava, tanto che per molto tempo la documentazione relativa ai film visionati prima del 1948 è rimasta *top secret*. L'autore dà notizia di tagli e cambiamenti di dialogo imposti a moltissime opere, tra le quali anche *Nosferatu, Metropolis, Il falcone maltese*, e spiega le regole seguite nell'applicazione della censura a seconda che nei film si parlasse di religione, politica, sesso, crimini e crudeltà.

J.P. Telotte: *Dreams of Darkness, Fantasy and the Films of Val Lewton*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1985, in 8°, pp. 226, ill., s.i.p.

AA.VV.: *Otto Messmer & Felix the Cat*, «Griffithiana» n. 22/23, maggio 1985, L. 7.000.

Edito in occasione del 7° Festival del cartone animato svoltosi a Udine nel mese di maggio, il fascicolo è in gran parte dedicato a Otto Messmer, ideatore della serie *Felix il gatto* che negli anni venti ebbe un enorme successo. Il numero contiene anche un saggio su John Canemaker, tra i maggiori esponenti dell'ultima generazione di *cartoonist*, e la seconda parte degli "Appunti per una storia dei cartoni animati di produzione statunitense, 1915-1918" curata da Davide Turconi, cui fa seguito una esauriente filmografia.

AA.VV. *Stanley Kubrick - Tempo, spazio, storia e mondi possibili*, a cura di Gian Piero Brunetta, Parma, Pratiche, 1985, pp. 263, ill., L. 20.000.

Il volume raccoglie gli atti — relazioni, comunicazioni e interventi — del convegno internazionale di studi dedicato a Stanley Kubrick in occasione del conferimento al regista del premio per i maestri del cinema, tenutosi a Fiesole nel dicembre del 1983. Le sei parti in cui il volume si articola raggruppano gli interventi secondo i diversi tagli dello sguardo: dalle indagini che abbracciano l'intero corpus kubrickiano, il suo rapporto con il sistema produttivo statunitense, l'analisi di singoli film, la loro

musica, fino alla fortuna di Kubrick in Italia. Si tratta di un libro nel quale le varie prospettive critiche si intrecciano e si compongono creando un reticolo di intergamie che eleggono il cinema di Kubrick a comune oggetto d'amore e di culto. Come scrive Brunetta nella sua introduzione, non solo l'amore non ottunde la conoscenza ma, come sua condizione necessaria, talora la esalta.
Il titolo del volume — che è il medesimo del convegno — già focalizza i termini cruciali di questa lettura a più voci del cinema di Kubrick. A una loro prima definizione è dedicato l'intervento di Brunetta che in funzione di ouverture dischiude alcuni percorsi possibili alle successive articolazioni del discorso. Poi, nella sua relazione, Omar Calabrese applica la teoria logica dei "mondi possibili" all'analisi di *Arancia meccanica* e *2001: odissea nello spazio* giungendo a formulare una singolare "poetica delle porte": porte che si possono aprire o chiudere mettendo in comunicazione o rendendo reciprocamente inaccessibili tanti e diversi mondi possibili. Va osservato che sia l'idea di storia che quella di mondo possibile sono riconducibili alle due categorie fondamentali dello spazio e del tempo trattate del resto da almeno metà degli scritti qui raccolti. In Kubrick la coesistenza di sistemi temporali diversi va di pari passo con la moltiplicazione dei punti di vista operata dalla macchina da presa (carrelli e soggettive) che creano ambiti spaziali eterogenei. Lo spazio nei film di Kubrick non è mai isometrico. È uno spazio curvo, non euclideo. Anche il tempo s'incurva e la temporalità del racconto non è mai lineare. Il tempo viene assunto come quarta dimensione dello spazio e lo spazio come misura della profondità abissale del tempo. Per questo le due categorie possono essere euristicamente distinte ma si dovrebbe parlare con pertinenza dello spazio-tempo come entità unica.
Attraverso le sue "figure" caratteristiche — dalla scacchiera al labirinto — il cinema di Kubrick viene indagato secondo prospettive analitiche differenti. Annette Michelson lo concepisce come una sorta di "conoscenza carnale", comunione tra corpo dello spettatore e corpo dello schermo. Servendosi della nozione di "geminazione" Antonio Costa affronta il tema del doppio e del raddoppiamento in Kubrick soffermandosi in particolare su *Killer's Kiss* e *Killing*. Andrea Martini e Guido Fink si producono in due affascinanti analisi rispettivamente di *Orizzonti di gloria* e *Lolita*. Alberto Crespi e Sandro Bernardi portano il loro sguardo su *Barry Lyndon*, mentre Franco La Polla e Maurizio Del Ministro lo dirigono con altrettanta efficacia su *Shining*. *(luciano de giusti)*

Robert Phillip Kolker: *Bernardo Bertolucci*, London, B.F.I., 1985, in 8°, pp. 258, ill., s.i.p.

Enrico Magrelli (a cura di): *Il contrasto, il ritmo, l'armonia - Il cinema di Satyajit Ray*, Roma, Di Giacomo, 1985, in 8°, pp. 168, ill., s.i.p.

AA.VV.: *Federico Fellini - Leone d'oro Venezia 1985*, supplemento al n. 13 di «Cinema d'oggi», Roma, 1985, in 8°, pp. 78, ill., s.i.p.

Il numero speciale di «Cinema d'oggi» raccoglie le testimonianze di personaggi della politica, del cinema e della cultura in genere, che hanno voluto rendere omaggio all'arte di Federico Fellini. Accanto ad aneddoti, ricordi, professioni di stima, anche alcuni disegni di vena satirica ispirati a Fellini e realizzati da Zeffirelli, Magni, Scola, Luzzati, Clerici, Citto Maselli, Bozzetto, Risi, Scarpelli.

AA.VV.: *Tonino Guerra*, Rimini, Maggioli 1985, in 8°, pp. 192, ill., L. 35.000.

La Repubblica di San Marino, sotto il patrocinio della Biennale, ha organizzato una manifestazione dedicata all'opera completa di Tonino Guerra, poeta, sceneggiatore e pittore. Il volume elaborato per l'occasione eccede la dimensione del semplice cata-

logo presentando una ricca gamma di testimonianze, interventi critici e brani inediti di sceneggiature ("Il cinese al Caffè del commercio nei giorni di nebbia", "La tromba marina" — episodi non filmati di *Amarcord* — e "Due dello stesso paese").
Nel ricostruire le linee di sviluppo della filmografia di Guerra, Lorenzo Pellizzari sottolinea la straordinaria capacità dimostrata dallo sceneggiatore di attraversare, dall'inizio degli anni '50 a oggi, le più varie fasi e i più diversi movimenti del cinema italiano — dal realismo sociale all'alienazione antonioniana, dalla commedia all'italiana al filone impegnato — lasciando ovunque un'impronta d'"autore" e intrecciando la sua storia con quella dei maggiori registi emergenti (De Santis, Petri, Antonioni, Rosi, Fellini, ecc.).
Una nota di Gianfranco Contini introduce la sezione più propriamente letteraria dell'opera di Guerra, mentre Pier Marco De Santi analizza il lavoro pittorico e Roberto Roversi si sofferma sui manifesti pubblicati dall'editore Maggioli a partire dal luglio 1984.

Michael Chekhou: *To the Actor - On the Technique of Acting*, New York, Harper & Row Publishers, 1985, in 8°, pp. 202, $ 5.95.

Amministrazione provinciale di Pavia (a cura di): *Leggere lo spettacolo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1985, in 8°, pp. 320, L. 30.000.

Catalogo delle pubblicazioni sul cinema, il teatro, la danza e la musica uscite in Italia nel 1984. Le diverse sezioni dello spettacolo sono introdotte da testi di Lino Micciché ("Tele-vedere il cinema"), di Giorgio De Vincenti ("Nell'antro della Medusa") e di Rubens Tedeschi ("Ascoltare e leggere. Regresso e progresso"). All'interno di ogni sezione i libri sono schedati per argomento con ulteriori note introduttive di carattere critico-descrittivo dovute a Giorgio De Vincenti, Rubens Tedeschi ed Enzo Gentile.

Italo Zannier: *Manuale del fotografo*, Bari, Universale Laterza, 1985, in 16°, pp. 240, ill., L. 13.000.

Utile al dilettante e a chi voglia migliorare la propria tecnica, il libro di Zannier illustra le varie fasi della fotografia, dalla scelta degli strumenti all'uso di filtri e obiettivi, dalla ripresa fotografica alla stampa.

Patrick Robertson: *Guinness Film Facts & Feats*, London, Guinness Book, 1985, in 8°, pp. 240, ill., £ 6.95.

Ricco di informazioni e aneddoti, il volume si propone di soddisfare le curiosità più strane sul cinema e i suoi protagonisti. Record, stravaganze, invenzioni sono commentati secondo un criterio che, come spiega l'autore nella prefazione, privilegia più la "quantità" — quanto dura il bacio più lungo della storia del cinema?, chi è il regista che ha fatto ripetere più volte una stessa scena? — che la "qualità" delle notizie.

Eric Rohmer, *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau* (con una nota introduttiva di Antonio Costa), Venezia, Marsilio, 1985, in 8°, pp. 128, L. 16.000.

Con un articolo in cui la parola *spazio* era sovrana Rohmer inaugurava una carriera di critico che avrebbe proseguito ininterrottamente fino al 1959. *Le cinéma art de l'espace*, pubblicato nella «Revue du Cinéma», era già, sia pure allo stato embrionale, una teorizzazione del ruolo autonomo dello spazio filmico e contemporaneamente un'illustrazione di "casi esemplari": Chaplin, Ejzenštejn, Welles, Rossellini, Bresson e soprattutto Murnau. Il regista del *Signe du lion* si interrogava in particolare sui rapporti intercorrenti tra arti come pittura, architettura, scultura da un lato e cine-

ma dall'altro mettendo a fuoco, nonostante l'apparente vistosità del debito contratto, l'indipendenza del secondo rispetto alle prime. Per Rohmer il fatto che determinate inquadrature di determinati film riflettano le forme di un quadro o le prospettive di sagome architettoniche significa in pratica ben poco. Non esiste una trasposizione diretta bensì una ricreazione. Le fonti pittoriche, per esempio, sono soltanto tracce, frammenti mnemonici che lo spettatore troverà trasformati dalla e nella pellicola. Proprio su questa trasformazione, che, per l'evidenza mimetica del risultato, il pubblico solitamente non capta, il critico viene chiamato a indagare. Il legame arti plastiche-cinema, sviluppato intensamente nella serie di articoli accomunati dal titolo *Le celluloid et le marbre,* è il segno distintivo della teoria e della pratica rohmeriana, al di là degli innegabili influssi di Bazin e delle convergenze programmatiche della Nouvelle Vague.
E proprio da questo segno è marcato anche *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau,* studio pubblicato in Francia nel 1977 ma redatto nel '71-72, negli anni cioè in cui il regista aveva fatto il suo ingresso come docente alla Sorbona. In particolare l'autore, nel caso del film di Murnau, prende in considerazione tre aspetti dello spazio, interagenti nella pratica ma che è possibile in sede di analisi isolare ed esaminare separatamente, lo spazio pittorico, quello architettonico e quello filmico. Alla base di questa scelta giace il postulato che la nozione-spazio prevale nel *Faust* sulla nozione-tempo e che, a sua volta, lo spazio filmico assimila, ingloba e trasforma l'architettonico e il pittorico ricreando un sistema di analogie profonde con forme e movimenti fondamentali. Il "Faust" di Goethe interessa a Rohmer ben poco, non più di un libretto d'opera; s'impongono invece i rimandi iconografici da Caravaggio a Caspar Friedrich, da Memling a Altdorfer, messi in luce al solo fine di additare probabili modelli che sottraggano Murnau al clima espressionista. E vengono evidenziati soprattutto i giochi conflittuali fra linee curve e oblique, espansione e contrazione, rotture e pause distensive: giochi da cui il dramma faustiano esce potenziato e rinnovato.
Paradossalmente Rohmer, considerato come il regista francese "classico" per eccellenza, sceglie di Murnau il prodotto in apparenza più denso di artifici come apparizioni e metamorfosi, trucchi e immagini cariche di simbologie. Il fatto è che secondo l'autore della *Marchesa di O* l'orchestrazione completa e meditata del "Faust" si scioglie in uno dei più sorprendenti effetti di realtà. Di questo assioma (tanto maggiore è l'artificio tanto maggiore sarà la naturalezza del prodotto) gli echi più evidenti si ripercuotono nella messa in scena della novella di Kleist — straordinaria invenzione di uno spazio filmico che armoniosamente combacia con il modello e, al di là, con un inconoscibile archetipo — e ancor più in quella di *Perceval le Gaulois.* Un ciclorama ricostruito in studio, fondali fiabeschi e castelli in miniatura, cavalieri che in pochi secondi percorrono distanze di chilometri: *Perceval* è l'estrema rappresentazione della supremazia dello spazio sul tempo. Ed anche il tentativo coraggioso e un po' folle di ricreare una realtà arcaica e sostanzialmente sconosciuta attraverso un massimo di irrealtà. Molto più, per audacia, di quanto non avesse fatto nel *Faust* Friedrich Wilhelm Murnau. *(andrea martini)*

Massimo Cardillo (a cura di): *Da Quarto a Cinecittà,* Frosinone, Amministrazione provinciale, 1984, in 8°, pp. 286, ill., s.i.p.

Nell'ambito delle celebrazioni per il centenario della morte di Giuseppe Garibaldi, è stata organizzata a Cassino, nel maggio 1982, una rassegna sul cinema risorgimentale e garibaldino. Uscito con due anni di ritardo, il volume raccoglie le schede dei film presentati, accompagnate da un'esauriente bibliografia critica, interviste a registi e attori, relazioni e appunti sulla figura e il ruolo storico di Garibaldi.

I giovani e il cinema italiano

Caro «Bianco e Nero»,
si parla da tutte le parti, a ragione, di crisi del cinema italiano e se ne attribuisce le cause più che altro a stanchezza di idee degli autori e a mancanza d'impegno a volersi confrontare con i temi della nostra realtà. Pur riconoscendo una dose di verità sia all'uno che all'altro motivo, anche se richiedono un approfondimento che questa occasione non può offrire, penso che all'analisi manchi la giusta valutazione della carenza e del funzionamento di tutte quelle strutture che dovrebbero incentivare e facilitare al massimo una ripresa di produzione qualificata.
Non si può negare che, anche se in maniera fortemente diradata rispetto alla frequenza dei tempi migliori, alcuni autori si sono mantenuti presenti nella linea della tradizione di qualità, impegno e successo internazionale del nostro cinema; ma è altrettanto innegabile che il livello della media dei nostri film è molto decaduto. Tale decadimento è in parte il riflesso di una generale stanchezza nell'affrontare certi temi che riguardano la realtà di tutti i giorni, e di una generale riduzione della domanda di qualità; ma è soprattutto il risultato di una situazione per cui in Italia si sono fatte sempre più rare e tormentate le possibilità di produrre fuori di quegli schemi che si pretende da parte di alcuni essere gli unici ad assicurare i recuperi e gli eventuali guadagni.
La tendenza generale di molti che fanno cinema oggi in Italia si direbbe che sia quella di assecondare il peggio di quel che il pubblico sembra volere. Molti giovani debuttanti non hanno saputo o voluto sottrarsi alla ricerca del consenso a tutti i costi, mentre altri, a parte le eccezioni, non sono riusciti a conseguire il contatto sperato con il pubblico attraverso scelte fuori della corrente e quindi più rischiose.
Ora, dato che la maggiore frequenza delle sale cinematografiche è costituita dai giovani, la conclusione amara è che ciò che vogliono oggi i giovani è ben lontano dal rappresentare il presupposto per la ripresa della qualità, Certo, a questo effetto, c'è più da preoccuparsi per lo scarsissimo numero dei prodotti non mediocri che per l'abbondanza di quelli mediocri.
Ciò che preoccupa me è il livello di informazione del pubblico dei giovanissimi. E vengo al motivo per cui ho scritto questa lettera, che vuole essere una proposta. Sono convinto che i giovanissimi non sappiano che cosa è stato il cinema italiano, che non lo conoscano. I film trasmessi dalla televisione non hanno particolarmente un pubblico di giovanissimi, tranne quelli più spettacolari.
Vorrei proporre qui che gli enti pubblici dello spettacolo, con la collaborazione del Centro sperimentale e della Cineteca nazionale, promuovano iniziative volte a far conoscere il cinema italiano, che costituisce per l'Italia e per la storia del cinema un enorme patrimonio culturale e di vita, inquadrando i film, oltre che criticamente, cronologicamente in un rapporto con la realtà storica del paese.
E allora, oltre a conoscere ciò che non sanno, i giovani scopriranno anche, e non solo loro, che malgrado crisi e decadenza, la tragedia della nostra realtà quotidiana è stata avvertita e rappresentata per tempo, come ha riconosciuto il pubblico straniero che ha potuto vedere il meglio della nostra produzione di ogni anno.
Questa memoria dell'ieri potrà costituire per quelli che si affacceranno tra pochissimo sulla scena della realizzazione di film un salutare riscontro di ciò che il cinema italiano è stato prima dell'ondata comico-erotico-disimpegnata, che snobisticamente non pochi intellettuali avevano salutato come una provvida liberazione.
Il ricambio generazionale, per essere utile e provocatorio, ha bisogno di maggiore umiltà, ansia di conoscenza e soprattutto volontà di volersi confrontare con il passato.

Francesco Rosi

CRONACHE DEL C.S.C.

I cinquant'anni del C.S.C.

Il cinquantenario del C.S.C., fondato nel 1935, si celebra nei giorni 18-19 dicembre con una cerimonia nell'aula magna dell'ente e un convegno di studi, seguito dalla proiezione di esercitazioni cinematografiche e televisive di allievi diplomati nel biennio 1983-85.

Candidati sotto esame

Stanno per iniziare i corsi del biennio accademico 1985-87. Per i 55 posti messi a concorso le domande di ammissione sono state 567, di cui 62 presentate da stranieri di 29 paesi.
Le selezioni avvengono per mezzo di prove scritte, prove pratiche e colloqui che impegnano per circa un mese le nove commissioni. Per ammissione degli stessi membri delle commissioni d'esame, i candidati hanno dimostrato una preparazione media molto elevata, a riprova del costante interesse dei giovani per i problemi e le attività specifiche del cinema e della televisione.
A far parte delle commissioni d'esame sono stati chiamati professionisti e artisti tra i più prestigiosi del cinema italiano:
Recitazione: Giuseppe De Santis, Ingrid Thulin, Sergio Leone, Franco Brusati, Lino Capolicchio, Suso Cecchi D'Amico;
Regia e sceneggiatura: Furio Scarpelli, Giuliano Montaldo, Gianni Amelio, Leo Benvenuti, Marco Leto;
Organizzazione della produzione: Luigi De Laurentiis, Mario Gallo, Mario Silvestri;
Ripresa: Marcello Gatti, Claudio Ragona, Gastone Di Giovanni;
Scenografia: Vincenzo Del Prato, Mario Garbuglia, Luciano Ricceri;
*Costume:*Marisa D'Andrea, Gabriella Pescucci, Enzo Altieri, Andrea Viotti;
Tecnica del suono: Antonio Appierto, Antonio Desiderio, Massimiliano Agresti;
Montaggio: Roberto Perpignani, Nino Baragli, Franco Fraticelli;
Animazione: Giulio Gianini, Manfredo Manfredi, Emanuele Luzzati.

Hotel delle ombre vince a Kobe

Hotel delle ombre di Stefano Masi e Stephen Natanson, prodotto dal C.S.C. per documentare la costruzione dei nuovi archivi sotterranei della Cineteca nazionale, ha vinto il Gran Premio al Festival internazionale del film industriale, svoltosi quest'anno a Kobe (Giappone) dal 9 al 13 settembre. Il film ha ottenuto anche il premio speciale assegnato dal ministro dell'industria giapponese alla migliore produzione presente al festival.
Hotel delle ombre è stato inoltre incluso nella selezione ufficiale degli «Incontri col cinema italiano» svoltisi ad Annecy (Francia) dal 4 al 13 ottobre, e del Festival dei popoli di Firenze.

Exit premiato a San Sebastiano

La «Concha de oro» del Festival cinematografico di San Sebastiano per il cortometraggio è stata vinta da *Exit*, di Pino Quartulli e Stefano Reali, diplomato in regia al C.S.C.

I cortometraggi per i premi qualità

Nella sala di proiezione del C.S.C., dal 26 settembre al 4 ottobre, sono stati pubblicamente presentati i cortometraggi italiani concorrenti ai premi qualità per l'esercizio 1983. In totale, 137 cortometraggi in 16 mm e 35 mm.

Le attività della Cineteca

Nel periodo maggio-novembre 1985 la Cineteca nazionale, nell'ambito della circolazione culturale, ha fornito film a circoli di cinema, cineteche, associazioni, enti locali, università e istituti di istruzione italiani e stranieri, per un totale di 646 film.

Le nuove acquisizioni della Biblioteca

La Biblioteca del C.S.C. si articola, sulla base del sistema decimale, in 10 sezioni. Ogni sezione è a sua volta suddivisa in 10 sottosezioni, ogni sottosezione in 10 ulteriori raggruppamenti.
A integrazione di quanto pubblicato nei fascicoli precedenti, riportiamo l'elenco dei volumi di argomento cinematografico e televisivo (sezione I), distribuiti, secondo il criterio su esposto, in 100 gruppi numerati da 000 a 099; e l'elenco dei periodici (sezione X) di argomento cinematografico che sono disponibili rilegati.
Nell'elencazione preliminare dei gruppi e sottogruppi — questi ultimi contrassegnati da un numero di codice posto tra parentesi e richiamato poi per ciascun testo prima del nome dell'autore — vengono ovviamente omessi quelli nei quali non è confluito alcun volume.

SEZIONE. I: CINEMA E TELEVISIONE

00 STORIA E CRITICA DEL FILM

(000) Opere generali, collettive, antologiche.
(002) Storie generali del cinema, della tecnica e dello spettacolo cinematografico.
(003) Storie di cinematografie nazionali, periodici, movimenti, generi, personaggi.
(004) Critica cinematografica; saggi di carattere generale.
(005) Monografie e biografie critiche; personalità.
(006) Annate cinematografiche; raccolte di recensioni; schede e filmografie ragionate, analisi critiche di film.
(007) Documentazione, materiali carteggi testimonianze, colloqui interviste.
(008) Storie divulgative e iconografiche.

(005) Gérard, Fabien S.: *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles, Université de Bruxelles ("Argoments et Documents") 1981, in 16°, pp. 180, ill.
(003) Gersch, Wolfgang: *Schweizer Kinofahrten. Begegnungen mit dem neuem Schweizer Film*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1984, in 8°, pp. 284, ill.
(004) Godard, Jean-Luc: *Il cinema è il cinema*, Milano Garzanti ("I Garzanti Cinema") 1981, in 16°, pp. 421, ill.
(003) Guérif, François: *Le cinéma policier français*, s.l. (ma Paris), Henri Veyrier, 1981, in 8°, pp. 223, ill.
(005) Iarussi, Oscar: *Margarethe von Trotta* - estratto da Belfagor, Firenze, Olschki, 1984, in 8°, pp. 14 (da 283 a 296).
(005) Jacob, Livio (e Piera Patat; a cura di): *Mack Sennett. King of Comedy. Le giornate del cinema muto. Pordenone 4-8 ottobre 1983*, Pordenone, Griffithiana anno VI nn. 12-13-14-15, 1983, in 8°, pp. 183, ill.

(003) Lacassin, Francis: *Tarzan ou le Chevalier - Crispé,* Paris, Henry Veyrier ("Collection Cinéma"), 1982, in 8° pp. 223, ill.
(005) *Alberto Lattuada,* Roma, Ministero degli Esteri, 1980, in 8°, pp. 176, ill.
(005) Mancini, Michele (e Giuseppe Perrella): *Pier Paolo Pasolini, corpi e luoghi,* Roma, Theorema Edizioni, 1981, in 8°, pp. XIII+565, ill.
(005) Maraldi, Antonio (a cura di): *Il cinema di Sergio Citti,* Cesena, Centro Cinema (Quaderno n. 8), 1984, in 8°, pp. 32.
(007) Maraldi, Antonio (a cura di): *Il cinema di Wim Wenders,* Cesena, Centro Cinema Città di Cesena, s.d. in 8°, pp. 48.
(005) Migliarini, Angelo: *Marco Ferreri. La distruzione dell'uomo storico con il soggetto originale del film "Ciao maschio" di Marco Ferreri,* Pisa, ETS ("Le arti dello spettacolo" 2), 1984, in 8°, pp. 209, ill.
(003) Monteforte, Franco (e Roberto Sapio): *Il western. Classicità ed evoluzione di un genere,* Sondrio, Comune di Sondrio, s.d. in 8°, pp. 164.
(003) Otten, Rich (con la collaborazione di Victor Bachy): *Le cinéma dans les Pays des Grands Lacs. Zaïre, Rwanda, Burundi,* Bruxelles, Editions OCIC/L'Harmattan ("Collection Cinémedia" 5), 1984, in 8°, pp. 124, ill.
(003) Percavassi, Annamaria (e Stella Rasman; a cura di: *A proposito di generi. Corso di storia del cinema per insegnanti,* Trieste, Provincia di Trieste/Cappella Underground, 1984, in 8°, pp. 213, ill.
(005) *Per conoscere Pasolini,* Roma, Bulzoni - Teatro Tenda editori ("Sotto la tenda" 1/2), 1978, in 16°, pp. IV+139.
(005) Pirro, Ugo (a cura di): *Elio Petri,* Venezia, La Biennale di Venezia, 1983, in 8°, pp. 180, ill.
(005) Place, J.A.: *I film di John Ford,* Roma, Gremese ("Effetto Cinema" 7), 1983, n. 8°, pp. 301, ill.
(005) Poague, Leland A.: *Howard Hawks,* Boston, Twayne Publishers ("Twayne's Filmmakers Series"), 1982, in 8°, pp. 195, ill.
(005) Pollock, Dale: *Skywalking. The Life and Films of George Lucas,* New York, Random House ("Ballantine Books"), 1983, in 16°, pp. XVII+333, ill.
(003) Reyes, Aureliano de los: *Cine y sociedad en México 1896-1930 - Vivir de sueños. Volume I (1896-1920),* México, Universidad de México, 1983, in 8°, pp. XIV+271, ill.
(005) Rondolino, Gianni: *Luchino Visconti,* Torino, UTET ("La vita sociale della Nuova Italia" 30), 1981, in 8°, pp. XV+634, ill.
(005) Simondi, Mario (a cura di): *François Truffaut. L'intrigo, il turbamento, l'amore nell'opera di un homme-cinéma,* Firenze, La Casa Usher ("Saggi" n. 11), 1981, in 8°, pp. 240, ill.
(003) Spalla, Teresio: *Western '60,* Roma, A.N.C.C.I. ("Studi e ricerche" 1) 1984, in 8°, pp. 145, ill.
(003) *Il surrealismo e il cinema,* Roma Filmstudio/Assessorato alla cultura Regione Lazio, 1985, in 8°, pp. 43, ill.
(003) *Il tempo della visione. Il Cinema underground americano dalle origini agli anni '70,* Roma, Filmstudio/Assessorato alla cultura Comune di Roma, 1984, in 8°, pp. 78, ill.
(003) Tone, Pier Giorgio: *Strutture e forme del cinema tedesco degli anni Venti. Scrittura filmica e sviluppo capitalistico,* Milano, Mursia ("Problemi di storia dello spettacolo" 7), 1978, in 8°, pp. 167.
(005) Tonetti, Claretta: *Luchino Visconti,* Boston, Twayne Publishers ("Twayne's Filmmakers Series"), 1983, in 8°, pp. 215, ill.
(005) Tuska, Jon (General Editor): *Close-up: the Contemporary Director,* Metuchen/London, The Scarecrow Press, 1981, in 8°, pp. V+431, ill.
(008) Vari: *Le cinéma,* Paris, Bordas, 1983, in 4°, pp. 254, ill.
(005) Vari: *Francesco Rosi,* München/Wien, Carl Hanser Verlag ("Reihe Film" 28), 1983, in 16°, pp. 208, ill.

(000) Verdone, Mario: *Gli intellettuali e il cinema - Saggi e documenti*, Roma, Bulzoni, ("Biblioteca cinematografica e dei mass-media" 11), 1982, in 8°, pp. 259.
(004) Videtta, Marco: *La fuga impossibile. Il mito del viaggio nel cinema americano: da Huckleberry Finn a Easy Rider*, Roma, Napoleone ("L'industria culturale" 3), 1980, in 8°, pp. 153, ill.
(003) Vieyra, Paulin Soumanou: *Le Cinéma au Sénégal*, Bruxelles, Editions OCIC/L'Harmattan ("Collection Cinémedia" 4), 1983, in 8°, pp. 172, ill.
(005) Warfield, Nancy D.: *René Clair's Grand Maneuver*, s.l., s.e., 1982, in 8°, pp. 47, ill.

09: ENCICLOPEDIE, FILMOGRAFIE, BIBLIOGRAFIE

(091) Enciclopedie, lexikon.
(092) Dizionari biografici, filmografici, critici.
(093) Annuari e almanacchi, indirizzari, vademecum.
(094) Filmografie, repertori, cataloghi, trame di film, valutazioni morali.
(095) Cronologie, tavole sinottiche, filmografie di periodi, paesi, annate.
(096) Filmografie e cataloghi di generi specializzati.
(098) Bibliografie; repertori, indici e cataloghi di pubblicazioni.

(095) *Australian Films 1980*, Canberra, National Library of Australia, s.d., in 8°, pp. V+277.
(096) Belluso, Paolo (e Flavio Merkel): *Rock-Film*, Milano, Gammalibri ("Musica"), 1984, in 8°, pp. 270, ill.
(096) Borin, Fabrizio (e Marco Giusti; a cura di): *Freedonia. Cinema comico ebraico americano. Schede*, Venezia, Comune di Venezia, s.d. (ma 1982), in 8°, pp. non num..
(098) Brady, Anna (e Richard Wall, Carolynn Newitt Weiner): *Union List of Film Periodicals. Holding of Selected American Collections*, Westport/London, Greenwood Press, 1984, in 8°, pp. XXVI+317.
(095) *Brazil cinema 1969. Catalogo de filmes brasileiro n. 3*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Cinema, s.d., in 8°, pp. 89, ill.
(095) *Brazil cinema 1969. Catalogo de filmes brasileiro n. 4*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Cinema, s.d., in 8°, pp. 69, ill.
(095) *Brazil cinema 1971. Catalogo de filmes brasileiro n. 6*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Cinema, s.d., in 8°, pp. 175, ill.
(095) *Catalogo del cine argentino 1967*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, s.d., in 8°, pp. 123, ill.
(096) *Catalogo film in circolazione in Piemonte*, s.l. Ass. Cult. Reg. Piemonte/AGIS/Movie Club, 1984, in 8°, pp. V+319.
(098) *Catalogo dei libri di cinema editi nel 1980*, Pavia, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1981, in 4°, pp. 415.
(095) *Catalogue of Chinese films*, Beijing, China Film Corporation, s.d., in 16°, pp. non num., ill.
(095) *Cine español 1976/1*, Madrid, Uniespaña, 1976, in 8°, pp. 151+55, ill.
(095) *Cine español 1976/2*, Madrid, Uniespaña, 1976, in 8°, pp. 151+55, ill.
(094) *Cine español* 1983, s.l. (ma Madrid), Ministerio de Cultura, 1984, in 8°, pp. 175, ill.
(095) *Cinéma espagnol 1964*, Madrid, Uniespaña, s.d. (ma 1964), in 8°, pp. 199, ill.
(095) *Cinéma espagnol 1970*, Madrid, Uniespaña, s.d. (ma 1970), in 8°, pp. 269, ill.
(095) *Cinema spagnolo. Der Spanische Film 1961*, Madrid, Uniespaña, s.d. (ma 1961, in 8°, pp. 281, ill.
(098) Cinemateca Portuguesa: *Catálogo da Biblioteca Suplemento 1982*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, Centro de Documentaçao, 1983, in 8°, pp. 85.
(092) Coursodon, Jean Pierre (with Pierre Sauvage): *American Directors*, New York, McGraw Hill Book Company, 1983, in 8°, voll. 2, pp. XV+456; XV+424.

(095) *Czechoslovack film; The. Le film tchecoslavaque 1965/1966,* Prague, Ceskoslovensky Filmexport, 1966, in 8°, pp. 159, ill.
(095) *Danish Films 1979,* Copenhagen, The Danish Film Institute, s.d. (ma 1979), in 8°, pp. 30, ill.
(095) *Danish Films 1980,* Copenhagen, The Danish Film Institute, s.d. (ma 1980), in 8°, pp. 33, ill.
(095) *Danish Films 1981,* Copenhagen, The Danish Film Institute, s.d. (ma 1981), in 8°, pp. 33, ill.
(095) *Danish Films 1982,* Copenhagen, The Danish Film Institute, s.d. (ma 1982), in 8°, pp. 52, ill.
(095) *Deutch Film 81/82/83,* The Hague, Government Publishing Office, 1983, in 8°, pp. 123.
(095) *Deutschen Filme, Die. Les Films Allemands. German Pictures. Las Peliculas Alemanas 1960,* Wiesbaden, Export-Union der Deutschen Filmindustria, s.d. (ma 1960), in 8°, pp. 222, ill.
(095) *Deutschen Filme, Die. Les Films Allemands. Las Peliculas Alemanas 1962,* Wiesbaden, Export-Union der Deutschen Filmindustrie, s.d. (ma 1972), in 8°, pp. XI+132, ill.
(095) *Deutschen Filme, Die. German Pictures. Les Films Allemands. Las Peliculas Alemanas 1969-1970,* Wiesbaden, Export-Union der Deutschen Filmindustrie, s.d. (ma 1970), in 8°, pp. XXIV+229, ill.
(095) *Deutschen Filme, Die. Les Films Allemands. Las Peliculas Alemanas 1971.* Wiesbaden, Export-Union der Deutschen Filmindustrie, s.d. (ma 1971), in 8°, pp. XI+131, ill.
(095) *Deutschen Filme, Die. German Pictures. Les Films Allemands. Las Peliculas Alemanas 1973,* Wiesbaden, Export-Union der Deutschen Filmindustrie, s.d. (ma 1973), in 8°, pp. X+55, ill.
(095) *Deutschen Filme, Die. German Pictures. Les Films Allemands. Las Peliculas Alemanas 1974,* Wiesbaden Export-Union der Deutschen Filmindustrie, s.d. (ma 1974) in 8°, pp. X+70+da 153 a 183, ill.
(095) *Deutscher Filmpreis 1951-1980,* Bonn, der Bundesminister des Innern, 1980, in 8°, pp. 218, ill.
(098) De Vincenti, Giorgio: *Cahiers du Cinéma - Indici ragionati 1951-1969,* Venezia, Marsilio Editori ("Cinema"), 1984, in 8°, pp. XXVIII+430.
(094) Ellero, Roberto (a cura di): *L'immagine e il mitò di Venezia nel cinema,* s.l. (ma Venezia), Comune di Venezia, 1983, in 8°, pp. 231, ill.
(096) Enser, A.G.S.: *Filmed Books and Plays. A list of Books and Plays from which Films have been made 1928-83,* Aldershot, Gower (a Grafton Book), 1985, in 8°, pp. XIII+705.
(095) FIAF: *International Directory of Cinematographers Set - and Costume Designe in Film.* Vol. I German Democratic Republic (1946-1978) Poland (from the beginnings to 1978), München, K.G. Saur, 1981, in 8°, pp. 280.
(095) *Filme in der Bundes Republik Deutschland 1975. Die Deutschen Film. German Pictures. Les Films Allemands 1975,* Wiesbaden Export-Union der Deutschen Filmindustrie, s.d. (ma 1975), in 8°, pp. XXXVIII+65+da 169 a 199, ill.
(095) *Filme in der Bundes Republik Deutschland 1976-77, Die Deutschen Filme. German Pictures. Les Films Allemands. Las Peliculas Alemanas,* Wiesbaden, Export-Union der Deutschen Filmindustrie E.V., s.d. (ma 1977), in 8°, pp. X+35+da 81 a 111, ill.
(095) *Filme in der Bundes Republik Deutschland 1977/78. Die Deutschen Filme. German Pictures. Les Films Allemands. Las Peliculas Alemanas.* München, Export-Union der Deutschen Filmindustrie E.V., s.d. (ma 1978), in 8°, pp. X+39+da 89 a 119, ill.
(095) *Filme in der Bundes Republik Deutschland 1978/79. Die Deutschen Filme. German Pictures. Les Films Allemands. Las Peliculas Alemanas.* München, Export-

Union der Deutschen Filmindustrie E.V., s.d. (ma 1979), in 8°, pp. X+49+da 109 a 139, ill.

(094) *Films Polonais. Catalogue des films diffusés en France,* Paris, Film Polski, 1954, in 8°, pp. 107, ill.

(095) *Finnish Films/Films Finlandais 1980.* Helsinki, The Finnish Film Foundation, 1980, in 8°, pp. 72, ill.

(095) *Finnish Films/Films Finlandais 1981.* Helsinki, The Finnish Film Foundation, 1981, in 8°, pp. 48, ill.

(095) *Finnish Films Finlandais 82.* Helsinki, The Finnish Film Foundation, 1982, in 8°, pp. 52, ill.

(093) Gertner, Richard (editor): *International Motion Picture Almanac 1982,* New York/London, Quigley, 1982, in 8°, pp. 46 A+668.

(094) *Grands Films. Supplement Films Polonais. Catalogue des films diffusés en France,* Paris, Film Polski, 1955, in 8°, pp. 23, ill.

(091) Halliwell, Leslie: *Halliwell's Filmgoer's Companion.* 7th Edition. London, Granada, (a Paladin Book) 1980, in 16°, pp. XIII+897.

(095) *Icelandic Film 1980-1983,* Reykjavik, Kvikmyndasjódur/Kvikmyndasafn Islands, 1983, in 8°, pp. 64, ill.

(098) *International Index to Film Periodicals 1982* (edited by Michael Moulds), London, FIAF, 1983, in 8°, pp. XVIII+427.

(093) *International Production Manual. 1985. Film-Television-Video,* Shepperton, Kay Publishing Company, 1985, in 8°, pp. 1932.

(095) *Italienische Filmproduktion 1955-1956, Die,* Roma, Unitalia Film, 1957, in 8°, pp. 102, ill.

(095) *Italienische Filmproduktion 1957, Die,* Roma, Unitalia Film, 1958, in 8°, pp. 145, ill.

(095) *Italienische Filmproduktion 1958, Die,* Roma, Unitalia Film, 1959, in 8°, pp. 157, ill.

(095) *Italienische Filmproduktion 1959, Die,* Roma, Unitalia Film, 1960, in 8°, pp. 173, ill.

(095) *Italienische Filmproduktion 1961, Die,* Roma, Unitalia Film, 1962, in 8°, pp. 270, ill.

(095) *Italienische Filmproduktion 1962, Die,* Roma, Unitalia Film, 1963, in 8°, pp. 270, ill.

(095) *Italienische Filmproduktion 1963, Die. Estern band,* Roma, Unitalia Film, 1963, in 8°, pp. 138, ill.

(095) *Italienische Filmproduktion 1964, Die,* Roma, Unitalia Film, 1965, in 8°, pp. 258.

(095) *Italienische Filmproduktion 1966, Die,* 2 voll., Roma, Unitalia Film, 1966/67, in 8°, pp. 134+179, ill.

(095) *Italienische Filmproduktion 1967, Die,* Roma, Unitalia Film, 1968, in 8°, pp. 271, ill.

(095) *Kino '79. Die Deutschen Filme. German Pictures. Les Films Allemands. Las Peliculas Alemanas,* München, Export-Union des Deutschen Films e V., s.d., (ma 1979), in 8°, pp. VIII+68+da 145 a 176, ill.

(095) *Kino '80. Filme der Bundesrepublik Deutschland,* München, Export-Union des Deutschen Films e V., s.d., (ma 1980), in 8°, pp. 232, ill.

(095) *Kino '82. Filme der Bundesrepublik Deutschland,* München, Export-Union des Deutschen Films e V., s.d., (ma 1982), in 8°, pp. 249, ill.

(096) Klotman, Phyllis Rauch: *Frame by France. A Black Filmography,* Bloomington/London, Indiana University Press, 1979, in 8°, pp. XVII+700.

(098) *Leggere lo spettacolo. Cinema. Catalogo dei libri e delle riviste di cinema pubblicati in Italia nel 1982* (a cura dell'Amministrazione Provinciale di Pavia e della Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro), Firenze, La Casa Usher (Quaderni 1983), in 8°, pp. 191).

(096) Lenburg, Jeff: *The Encyclopedia of Animated Cartoon Series*, Westport, Arlington House Publishers, 1981, in 4°, pp. 190, ill.

SEZIONE X: PERIODICI RILEGATI

91: STORIA E CRITICA DEL FILM: NUMERI MONOGRAFICI; SCENEGGIATURE

Journal of Popular Film and Television, The (Bowling Gren) - 1983/84
Jump Cut (Berkeley) - 1980/1981
Kinoizkustvo (Sofia) - 1983
Millimeter (New York) - 1981
Millimeter (New York) - 1983
Positif (Paris) - 1983
Revue du cinéma (Paris) - 1983
Rivista del cinematografo (Roma) - 1982
Screen (London) - 1981
Screen (London) - 1982
Séquences (Montréal) - 1965/66
Séquences (Montréal) - 1971/72
Séquences (Montréal) - 1973/74
Séquences (Montréal) - 1979/80
Sight & Sound (London) - 1983
Zoom Filmberater (Bern) - 1983

92: SCIENZA E TECNICA: FOTOGRAFIA; CINEMATORISMO, CINEMA DOCUMENTARIO, SCIENTIFICO E DIDATTICO

Acustica (Stuttgart) - 1982
Acustica (Stuttgart) - 1983
American Cinematographer (Los Angeles) - 1983
A.T.I.C. - Note di tecnica cinematografica (Roma) - 1979/80
Il Diaframma: Fotografia italiana (Milano) - 1981
Il Diaframma: Fotografia italiana (Milano) - 1982
Elettronica e telecomunicazioni (Torino) - 1975/76
Elettronica e telecomunicazioni (Torino) - 1979
Elettronica e telecomunicazioni (Torino) - 1980
Elettronica e telecomunicazioni (Torino) - 1981
Elettronica e telecomunicazioni (Torino) 1982/83
Journal of the Acoustical Society of America, The (New York) - 1982
Journal of the Acoustical Society of America, The (New York) - 1983
Journal of the Optical Society of America (Washington) - 1982
Journal of the Optical Society of America (Washington) - 1983
Journal of the SMPTE (New York) - 1982
Journal of the SMPTE (New York) - 1983
Photo Italiana (Milano) - 1982, II sem.
Photo Italiana (Milano) - 1983, I sem.

96: SCIENZE MORALI E POLITICHE; STORIA, FILOSOFIA, DIRITTO, LEGISLAZIONE

Diritto d'autore (Roma) - 1980
Diritto d'autore (Roma) - 1981
Diritto d'autore (Roma) - 1982
Film échange (Paris) - 1977/78
Film échange (Paris) - 1979
Film échange (Paris) - 1980
Film échange (Paris) - 1981
Film échange (Paris) - 1983

"Il cinema muto italiano" di Vittorio Martinelli, edito da «Bianco e Nero», ha vinto il premio speciale del quotidiano «Avvenire» alla seconda edizione del "Premio Diego Fabbri" per la saggistica dello spettacolo e della comunicazione sociale, con la seguente motivazione: per la completezza di una documentazione dalla quale d'ora in poi nessuno studioso degli anni del pionierismo del cinema potrà prescindere. La cerimonia di premiazione si è tenuta il 30 luglio.

Il premio «Franco Solinas» di 25 milioni di lire per una sceneggiatura italiana inedita è stato istituito dalla Regione Sardegna. Il bando di concorso prevede anche una borsa di studio di cinque milioni riservata ad autori che non abbiano firmato più di una sceneggiatura. Il premio ha una cadenza annuale e si prefigge anche di favorire iniziative (pubblicazione, diffusione tra gli operatori del settore, interventi di enti e istituti di credito) per la realizzazione in film delle opere premiate. Per concorrere alla prima edizione, il cui vincitore verrà proclamato il 31 maggio 1986 a La Maddalena, le sceneggiature dovranno essere consegnate entro il 15 febbraio.

Il diritto d'autore non è mai stato una barriera per la libera circolazione delle opere. È quanto ha ribadito nell'ambito del Festival del film europeo di Rimini la Federazione europea dei registi dell'audiovisuale (Fera) respingendo l'affermazione contenuta nel documento della Cee che annuncia la prossima promulgazione di una legge-quadro sulla libera diffusione dei programmi televisivi, specialmente via satellite e via cavo. Il documento della Cee ravvisa nella «protezione dei diritti morali e materiali degli autori (scrittori, sceneggiatori, registi) di programmi audiovisuali un invalicabile ostacolo alla libera diffusione delle opere». L'Associazione nazionale autori cinematografici (Anac), rappresentata nella Fera da Francesco Maselli e Massimo Sani, ha annunciato di volersi fare promotrice in Italia di «tutte le iniziative necessarie per far rispettare la tutela morale e materiale di tutti i registi dell'audiovisuale».

Un "Istituto superiore di formazione al cinema e all'audiovisivo" sorgerà quanto prima in Francia. Lo ha annunciato il segretario di stato per le tecniche della comunicazione, George Fillioud. Sorgerà a Bry-sur-Marne, presso Parigi, e si varrà delle installazioni e dei mezzi dell'Istituto nazionale delle comunicazioni audiovisive (Ina) e della società francese di produzione (Sfp) e sarà finanziato dall'Ina e dal Ministero della cultura. Il nuovo istituto faciliterà gli adattamenti e la riconversione necessari per affrontare l'evoluzione delle tecnologie e dei mezzi di produzione audiovisiva.

La **"Rassegna del teatro nel cinema"**, tenutasi a Catania dal 14 al 29 giugno, con 14 film tratti da testi teatrali, ha esplorato il mondo della scena nelle sue varie sfaccettature. Alla proiezione dei film sono seguiti dibattiti con la partecipazione di critici cinematografici.

"Agrifilmfestival", la manifestazione che affronta il rapporto tra la terra e i mezzi di comunicazione, ha tenuto a settembre la terza edizione, a Orbetello (GR), alternando pellicole note e inedite a dibattiti e riflessioni come il seminario dedicato all'«Autoritratto rurale del fascismo» coordinato da Gian Piero Brunetta.

"Cinema e malattia", la rassegna organizzata dal comune di Certaldo dal 24 al 29 settembre e dedicata al problema della tossicodipendenza (farmacodipendenza, alcolismo, tabagismo e dipendenza da droghe) ha offerto la proiezione di materiali videoprodotti da enti pubblici e privati, film a soggetto, una sezione dedicata a Jon Belushi, e una serie di inchieste, sceneggiati e dossier della Rai. Ogni giorno le proiezioni sono state seguite da dibattiti.

Una mostra fotografica di Francesco Pasinetti, inaugurata il 28 settembre a Trieste, ha offerto non solo le splendide fotografie veneziane di Pasinetti ma anche alcuni saggi della costante ricerca che lo portava ad usare la macchina fotografica come strumento essenziale nello studio della luce (nudi ed esperimenti di astrazione), nei provini delle attrici esordienti (Alida Valli, Carla Del Poggio, ecc.) e nel lavoro cinematografico che lo vide ora spettatore ora protagonista.

"Cinema antropologico e religione" ha tenuto la seconda edizione a Loreto (AN) dal 9 al 12 ottobre. La rassegna era suddivisa in tre sezioni: la prima, dedicata ai documentari che illustrano aspetti della fenomenologia magico-religiosa dell'Italia centro-meridionale; la seconda, una mostra fotografica di Lello Mazzacane sulla forma e la struttura delle sacre rappresentazioni; la terza era dedicata a Maricla Boggio, regista che ha approfondito la tematica religiosa.

"Incontro internazionale di esperti per la preparazione e standardizzazione di antologie filmate di storia del cinema" è il convegno organizzato a Milano, dal 15 al 18 ottobre, dal Mercato internazionale del film, del tvfilm e del documentario (Mifed) e dal Consiglio internazionale del cinema e della televisione (Cict).

"Pier Paolo Pasolini: una vita futura". Con questo titolo è stata organizzata a Roma, dal 15 ottobre al 15 dicembre, una serie di manifestazioni dedicate ai vari aspetti della complessa personalità pasoliniana.

"Medikinali International Parma", rassegna internazionale del film medico-scientifico di aggiornamento e divulgazione, ha presentato dal 22 al 27 ottobre oltre 200 film prodotti da università, istituti pubblici e privati, industrie farmaceutiche e reti televisive italiane e straniere. I film erano divisi in tre categorie: film di educazione sanitaria per vasto pubblico; film di informazione biomedica; film di ricerca e di aggiornamento medico-scientifico.

Una mostra retrospettiva integrale di Antonioni è rimasta aperta a Lisbona dal 26 ottobre al 15 novembre. Oltre ai film la mostra ha presentato i testi letterari e i dipinti del maestro italiano.

La 4ª Rassegna del cinema di Assisi, che si è svolta dall'11 al 16 novembre, era dedicata all'opera cinematografica e televisiva di Pupi Avati. Nel corso della manifestazione sono stati presentati anche alcuni film comici del cinema muto italiano.

La Mostra internazionale del cinema libero di Porretta Terme (BO) ha offerto, dal 16 al 23 novembre, una vasta retrospettiva dedicata a Marcel L'Herbier, una personale del regista svizzero Thomas Koerfer, una rassegna di cinema sperimentale contemporaneo dedicata a Patrick Bokanowski e Teo Hernandez, una serie di anteprime (film di Szabó, Madavi, Handke, Wenders, Mitterrand, Zucca, Moullet), un convegno di studio sulla funzione dei sempre più numerosi festival cinematografici e una rassegna delle opere d'interesse culturale distribuite dalla Academy.

"Materiali di antropologia visiva. I.", i seminari-incontri organizzati a Roma, dal 18 al 22 novembre, dal Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari e dall'Associazione italiana di cinematografia scientifica (Aics) sono stati occasioni di incontro e confronto fra antropologia visiva e cinema scientifico. Secondo Diego Carpitella, presidente dell'Aics e autore della relazione introduttiva "Ricerca e illustrazione nel film antropologico", l'antropologia, rappresentata nel periodo della nascita del cinema scientifico dalle riprese sulla locomozione e la fisionomia umana, la danza, la ginnastica, ecc., con l'avvento dei fratelli Lumière è stata egemonizzata dal cinema-spettacolo, e soltanto negli ultimi quarant'anni ha cominciato a risalire la china della cinematografia scientifica. Oggi il cinema scientifico applicato all'antropologia si può configurare in due categorie: di ricerca e di illustrazione. Il cinema antropologico di ricerca è un lavoro senza alcun precedente da illustrare, e tende a monografie circoscritte e specificatamente cinematografiche: gestualità, cinesica rituale e quotidiana, fisionomica, coreutica, prossemica, cromatismo simbolico, modi corporei di esecuzione musicale, tecniche di lavorazione, ecc. In Italia gli esempi di antropologia visiva di ricerca si contano sulle dita di una mano. Si va dai documentari di Calisi sulla percezione delle immagini secondo una prospettiva didattica-antropologica, realizzati circa vent'anni fa con il contributo del Cnr, fino ai più recenti documentari del gruppo Dfa dell'Università di Roma, facoltà di lettere, sulla cinesica (1973-74) e sull'etnomusicologia visiva (1981-82), prodotti in collaborazione con l'Istituto Luce e il Dipartimento ricerca-sperimentazione della Rai. Il cinema antropologico di illustrazione si configura come illustrazione controllata-scientifica, vale a dire basata su una ricerca precedente, in genere scritta, da illustrare cinematograficamente in maniera puntuale e sistematica. Chiari esempi ne sono i lavori dell'Istituto di cinematografia scientifica di Gottinga e del Cnrs-Visuel di Parigi.

"Made in Italy: esordi anni '80" (dall'autore al film-maker), si è tenuta a Modena dal 22 novembre al 13 dicembre. Curata da Piera Detassis e Emanuela Martini, la manifestazione ha presentato una selezione di film di autori italiani che hanno esordito nell'ultimo quinquennio. Gli incontri-seminari che hanno accompagnato la rassegna avevano lo scopo di focalizzare la situazione del cinema giovane, le difficoltà dell'esordio, le possibilità di produzione e i canali che un giovane film-maker deve saper sfruttare.

"Cinema: idee, pratiche, strutture" è il tema del corso di teoria e critica del film che si tiene a Roma dal 27 novembre 1985 al 27 marzo 1986. Organizzato dal Centro studi cinematografici ha in programma i seguenti cicli di lezioni: le tecniche e i linguaggi (Dalla lanterna magica agli effetti speciali); lo spettatore, l'autore, il film (Dal testo filmico alla terza età del cinema); il mestiere del critico (Formazione, tecniche, destinatari); miti e realtà dell'industria (La storia del cinema fra arte e mercato). A conclusione del ciclo di lezioni si tiene per ogni sezione un incontro-dibattito con una nota personalità del cinema italiano.

La ricerca sulla commedia italiana, promossa dalla Federazione italiana dei circoli del cinema, proseguendo il cammino è giunta alla tappa centrale, il convegno di Roma del 6, 7 e 8 dicembre, che vede in apertura la presentazione del secondo volume di "Commedia all'italiana, parlano i protagonisti", curato per la Ficc da Riccardo Napolitano e costituito da saggi originali di studiosi e critici. Il primo volume dell'opera, curato da Pietro Pintus, e che raccoglie 45 interviste originali sull'argomento, è stato già presentato al pubblico a novembre. In preparazione al convegno si è svolta al Labirinto, dal 29 novembre al 5 dicembre, una rassegna di film di commedia all'italiana.

Il 3° Festival internazionale del film d'animazione di Stuttgart si svolgerà dal 1° al 6 febbraio 1986. Possono partecipare film terminati dopo il 1° gennaio 1983. Per informazioni: Internationale Stuttgarter Trickfilmtage '86, Kernestrasse 65, D-7000 Stuttgart 1, Repubblica federale di Germania.

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane.

Antonio Tuzzi: *Interpretazioni cinematografiche shakespeariane.* Relatore: Mino Argentieri. Istituto universitario orientale di Napoli, facoltà di lettere e filosofia.

Rita Mazzocco: *"Caligari", "Nosferatu", "Mabuse": orrore e crisi nel cinema della repubblica di Weimar.* Relatore: Mino Argentieri. Istituto universitario orientale di Napoli, facoltà di lettere e filosofia.

Anna Mazzeo: *La critica cinematografica su «Tempo illustrato» 1940-43.* Relatore: Mino Argentieri. Istituto universitario orientale di Napoli, facoltà di lettere e filosofia.

Anna D'Avino: *Il documentario inglese durante la seconda guerra mondiale.* Relatore: Mino Argentieri. Istituto universitario orientale di Napoli, facoltà di lettere e filosofia.

Donatella Cataldi: *"Accattone" di Pier Paolo Pasolini.* Relatore: Mino Argentieri. Istituto universitario orientale di Napoli, facoltà di lettere e filosofia.

Anna Esposito: *Lindsay Anderson e "This Sporting Life".* Relatore: Mino Argentieri. Istituto universitario orientale di Napoli, facoltà di lettere e filosofia.

Pietro Gianfrancesco: *Progetto e illusione del neorealismo: De Sica, il luogo delle contraddizioni.* Relatore: Mino Argentieri. Istituto universitario orientale di Napoli, facoltà di lettere e filosofia.

Patrizia Minghetti: *Lo spettacolo e il regime: Giovacchino Forzano da "La figlia di Jorio" a "Camicia nera".* Relatore: A. Costa. Correlatori: C. Meldolesi, G.P. Bernagozzi. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1984.

Marco Girella: *Il lavoro dello sceneggiatore in Italia: Tonino Guerra.* Relatore: A. Costa. Correlatore: G.P. Bernagozzi. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1984.

Paola Lasi: *La politica culturale del Pci in campo cinematografico dal dopoguerra agli anni ottanta* (2 voll.). Relatore: A. Costa. Correlatore: G.P. Bernagozzi. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1984.

Alessandra Zanotto: *Cesare Musatti e il cinema.* Relatore: A. Costa. Correlatori: P.E. Ricci-Bitti, F. Contento. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1984.

Maurizio Uccello: *Lo spettacolo cinematografico a Messina (1896-1908).* Relatore A. Costa. Correlatore: L. Quaresima. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1984.

Francesco Brunacci: *Analisi della star in "Sunset Boulevard" di B. Wilder.* Relatore: A. Costa. Correlatore: G. Grignaffini. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1984.

Giovanni Cismondi: *Materiali per una storia della fortuna critica deL western all'italiana.* Relatore: A. Costa. Correlatore: L. Quaresima. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1984.

Francesco M. Nappi: *Tempo e figurazione ritmica del film.* Relatore: A. Costa. Correlatore: L. Quaresima. 1985. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1984.

Leonardo Gandini: *Iconografia del cinema "noir" americano degli anni settanta.* Relatore: Antonio Costa. Correlatore: Guido Fink. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1985.

Massimo Casarini: *La politica produttiva della Titanus dal dopoguerra alla crisi del 1963.* Relatore: Antonio Costa. Correlatore: Giampaolo Bernagozzi. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1985.

Marino Alessandretti: *Cinema d'animazione televisivo: strutture narrative.* Relatore: Roberto Campari. Università di Parma, facoltà di lettere e filosofia. 1985.

Alessandra Tavoni: *Il cinema di Margarethe Von Trotta.* Relatore: Roberto Campari. Università di Parma, facoltà di lettere e filosofia. 1985.

Giuseppe Ghigi: *Venezia città del cinema: le attività produttive cinematografiche dal 1943 al 1970.* Relatore: Giorgio Tinazzi. Università di Venezia, facoltà di lettere e filosofia.

Maria Carla Mele: *Alfred Hitchcock: otto film del periodo americano.* Relatore: Giorgio Tinazzi. Università di Venezia, facoltà di lettere e filosofia.

SUMMARY

Why Agnès Varda Won

Krzysztof Zanussi, president of the jury of the XLII Venice International Film Festival, comments on the composition of the jury and on its work pace. He notes that all decisions were reached by majority vote and explains the reasons which motivated the jury to award the Golden Lion to Agnès Varda for *San toit ni loi*. In Zanussi's opinion, Varda's film concludes the long journey of the Nouvelle Vague. Hers is an honest, uncompromising and unsentimental film which contains original and rare elements of filmic language.

Italians on Display

The bill of health of Italian cinema has been a source of concern for some time, and Venice confirms it. The festival selection committee would have done better to present Alberto Bevilacqua's *La donna delle meraviglie* and Carlo Lizzani's *Mamma Ebe* out of competition. Although both are good, average products with a predominantly female gallery of efficacious players, their place could have been filled by two stimulating and incisive first films: Nicola de Rinaldo's *L'amara scienza* and Loredana Dordi's *Fratelli*, not incidentally awarded ex-aequo the prize in the De Sica sidebar. Among the other films in the De Sica section, the author singles out *Aldis* by Giuseppe M. Gaudino, former student of the Centro Sperimentale di Cinematografia, *Blu cobalto* by Gianfranco Fiore Donati, *La malattia del vivere* by Marino Maranzana and *Il risveglio di Paul* by Michele Saponaro. Duccio Tessari's *Tex e il signore degli abissi*, based on Giovanni L. Bonelli's comic strips, deserves separate consideration. Tessari has shrewdly blended the fist fights, gallops through the sagebrush and ambushes of the classic westerns with the settings and magic of today's predominant fantasy genre.

Peter Weir and the Vacuum of Reason

Peter Weir's films do have their place in the mainstream of Australian cinema of the seventies and eighties in their search for an interpretation of the past characterized by the continual superposition of critical analysis and epic quest, objectivity of observation and nostalgic tensions. They stand apart, however, as loci of civilization's uneasiness: the school girls of *Picnic at Hanging Rock* before the supernatural pregnancy of the inexplicable rock, the lawyer of *The Last Wave* grappling with the cosmic apocalypse of aborigine traditions, the journalist, Guy Hamilton, of *The Year of Living Dangerously* immersed in Java's primitive humanity. The resulting double logic always defines an irreconcilable difference. The infinite and "different" time of the myth irreducibly dominates civilization. In accordance with a common motif in the evocation of the supernatural, nature claims its structural inexhaustability in the face of history. Peter Weir's films seek an obsessive transparency of the irrational background on which the practices of daily life trace their usual relations of sense and of immediate reliability, but then move nimbly between one and the other, posing them as equally essential conditions in the construction of the director's narrative worlds. Thus, the protagonists are obliged to experience something absolutely different from normalcy, from its standards of rationalization, from the modes in which these standards define the environment. Weir's first feature, *The Cars That Ate Paris*, already contains precise elements of this logic. *Witness* (1985) is another masterful blend of epic stature and antinaturalistic suspension, of genre film and thematic originality, of spectacle and autonomous and profound reflection. Besides the titles cited above, Weir's other films are *The Plumber* and *Gallipoli*.

Italian Cinema after the Crisis

For some years now, any discussion of Italian cinema has always been associated with the notion of crisis. In the last ten years the national film market has lost over two-thirds of its audience, dropping from 514 million spectators in 1975 to 132 million in 1984. Moreover, in that time 40% of total movie theatres shuttered. In the same period national film production dwindled from 200-250 to 103/year. As both cause and effect, the average level of quality has declined significantly. There are very few author films or, in any case, films that offer a good spectacle, while subproducts intended for pure consumption abound. The fault lies with television, with foreign (especially American) competition, with the weakness of industrial structures and the want of professional standards, projects and culture. To raise its fortunes, Italian cinema must first shake off its self-pitying ideology of crisis and play the card of requalifying product. In this way it can recover the national identity without which it becomes more difficult to avoid the hazards of economic dependence and cultural subordination. To emerge a winner in a field structurally conditioned by economic laws, as cinema is, the cultural option requires political initiatives which, by wedding the product and the opera, in other words, economic validity and expressive dignity, make industrial development compatible with cultural development.

Film Theoretics: the French Scenario

France can boast a theoretical tradition that has influenced all schools of film thought and continues to stimulate studies and debate. In this mainly bibliographical essay the author approaches the terrain of research which, since the late seventies, has begun to assume the connotations of an authentic theoretical generation. Unlike the classical theorists, who stressed the specificity of film studies, giving rise to a single, comprehensive approach, today there is a proliferation of viewpoints from which to scrutinize film. To understand the whole, we must survey the entire spectrum. Starting from G. Deleuze's research scheme, which envisions two stages: the study of the image in movement and the image in time, the author takes up disciplinary research which examines film according to specific pertinences: psychoanalytical, economic, historical and semiotic. The latter is by far the predominant. C. Metz belongs to the first generation of film semiotics. He is the founder and systematic thinker of the relations between film and language. M. Colin and R. Odin belong to the second generation. They investigate the entire field of semiotics but the former is chiefly concerned with syntactic-semantic problems, the latter with pragmatic problems. The studies of the other representatives of the second generation address, instead, the great questions which comprehensively affect the entire field. D. Chateau and F. Jost work on narratology, J.P. Simon on processes of enunciation, J. Aumont on the theory of representation and R. Bellour, M. Marie and M. Vernet on textual analysis.

Notes on Industrial Cinema

A scant number of industrial films (50 in 1983) is produced in Italy. The fault lies chiefly with distribution. The channels of diffusion existing in other countries — schools, television, sectorial events — are wanting. In Italy schools are unequipped to use audiovisual material; television offers no space for this type of film; festivals screen a few, but they are met by general indifference. Companies are uninterested in industrial films precisely because they are products lacking distribution. Guaranteed an immense audience, they prefer to invest in commercials. Industrial films are also unattractive because they are generally of poor quality. We must transform them into real information, into real entertainment, suggests the author. Information and entertainment always yield returns. Directors like Olmi, Pontecorvo, the Tavianis, etc., have all worked in industrial films.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicolo n. 1/1983

SAGGI: *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano. - Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema. - La figurazione nel cinema americano, tra fotografia e arte. - La sala cinematografica come dispositivo spettacolare. - Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche.* — NOTE: *Freedonia: indagini sul territorio. - Il cinema armeno. - C'era una volta la Warner.* — CORSIVI: *Il nuovo Istituto Luce. - Il lungo sonno del cortometraggio.* — FILM: *La notte di San Lorenzo. - Identificazione di una donna.*

Fascicolo n. 2/1983

SAGGI: *L'Italia di Zavattini. - Appunti di lavoro per un saggio su Zavattini. - Nel '38, Zavattini (per caso). - "Miracolo a Milano", sceneggiatura desunta dalla moviola. - Per una filmografia di Cesare Zavattini. - Appunti per una bibliografia su Cesare Zavattini.*

Fascicolo n. 3/1983

SAGGI: *Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini. - Il "modello" Spielberg-Lucas: reinventare il cinema. - Hong Kong: introduzione ai "generi". - Dal salotto al Soviet: il cinema russo prerivoluzionario. - Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile. - Come e perché l'obiettivo cinematografico.*

Fascicolo n. 4/1983

SAGGI: *Gli anni della Cines. Inediti dai «Taccuini». - Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi. - Jean Grémillon «l'uomo-tramite» tra due epoche del cinema francese. - I trent'anni di Elio Petri. - Il cinema ritrovato di Mikio Naruse.* — NOTE: *Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni.* — FILM: *E la nave va. - Prénom Carmen. - Nostalghia. - Die macht der Gefühle.* — I FILM DELLA CINETECA: *"Christus" di Giulio Antamoro.*

Fascicolo n. 1/1984

SAGGI: *Al cinema con Mario Pannunzio. - Peter Kubelka, scultore del tempo. - Cinema e tv fra teoria e didattica. - Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra.* — NOTE: *Catania: l'Europa tenta di serrare le file. - Sorrento: il rischio ha pagato. - Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50.* — CORSIVI: *Renato Castellani: regista "inattuale?". — FILM: Fanny e Alexander.*

Fascicolo n. 2/1984

SAGGI: *Franco Solinas: il rigore dell'impegno. - La bella addormentata in camicia nera (La musica per film in Italia durante il fascismo, 1930-1944). - I "nuovi" tedeschi fra mercato e cultura.* — CORSIVI: *Kaljo Kiisk, una voce dall'Estonia. - La famiglia, un cinedilemma.* — NOTE: *Genova: il cinema da rianimare.* — FILM: *Ballando ballando. - Furyo. - Tradimenti.* — CINETECA: *"Porto" di Amleto Palermi.*

Fascicolo n. 3/1984

SAGGI: DOSSIER BUÑUEL: *Gli anagrammi del corpo di Luis Buñuel; Quei pallidi oggetti del desiderio. - Franco Rossi: una biografia critica. - L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947).* — CORSIVI: *Cannes 84: i margini stretti del cinema. - Suzuki e Kinoshita, le "rivelazioni" di Pesaro.* — NOTE: *Chianciano: il telefilm europeo affila le armi.* — FILM: *Enrico IV.* — CINETECA: *"Jocelyn" di Léon Poirier.*

Fascicolo n. 4/1984

VENEZIA '84: *Perché abbiamo premiato Zanussi. - "Heimat": il film-evento. - "Oltre le sbarre": con provocazione.* - ITALIANI IN MOSTRA: *"Kaos": la svolta dei Taviani; "Carmen": il filologo Rosi; "C'era una volta in America": Leone e la memoria; "Il futuro è donna": quando Ferreri inciampa; Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri; Sezione "De Sica": qualche promessa e una prova matura; Sezione tv: frammenti di mercato.* — SAGGI: *Il cinema delle origini in Sicilia. - Vedere, ascoltare: dalla storia alla preistoria.* — CORSIVI: *La riscoperta del bianco e nero.* — NOTE: *Urbino: l'incertezza del testo.* — CINETECA: *"Terra di nessuno" di Mario Baffico.*

Fascicolo n. 1/1985

SAGGI: DOSSIER EDGAR REITZ: *Sedici ore di rabbia; Alla ricerca delle radici; Ricordando Truffaut. - "La decisione di Isa"*, (con una lettera inedita di Truffaut a Rossellini). — CORSIVI: *Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua. - Rivedendo "San Francisco".* — NOTE: *Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince. - Dreyer a Verona. - Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani.* — FILM: *Una domenica in campagna. - Metropolis. - Maria's Lovers. - Passion. - Benvenuta. - Broadway Danny Rose.* — CINETECA: *"Giuliano l'Apostata" di Ugo Falena.*

Fascicolo n. 2/1985

SAGGI: *Al C.S.C. con Umberto Barbaro. - La storiografia italiana: problemi e prospettive. - L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà.* — CORSIVI: *I documentari di Zurlini.* — NOTE: *Berlino: a confronto col passato.* — MILLESCHERMI: *I programmi multimediali e educativi.* — FILM: *Il giardino delle illusioni. - Urla del silenzio. - Amadeus. - Paris, Texas.* — CINETECA: *L'"Inferno" della Milano-Films.*

Fascicolo n. 3/85

SAGGI: *Pasolini fra cinema e pittura*, di Pier Marco De Santi. - *"Il chiodo", l'episodio di "Kaos" che non abbiamo girato*, di Paolo e Vittorio Taviani. - *Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949)*, di Aldo Tassone. — CORSIVI: *Appunti per una teoria del fantastico*, di Mario Sesti. — NOTE: *Sulla strada di Cannes*, di Mauro Bolognini. - *Annecy: animati da gran voglia di ridere*, di Fabio Gasparrini. — MILLESCHERMI: *Il cinema scientifico*, di Virgilio Tosi. — FILM: *La rosa purpurea del Cairo. - Another Country. - Another Time, Another Place. - Segreti segreti.* — CINETECA: *La "Passione" Pathé (1907)*, di Riccardo Redi.

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Piemonte

ALBA: Coop. La Torre
ALESSANDRIA: Bertolotti, Dimensioni, Gutenberg, Pampuro
ASTI: Borelli, Caldi Zappa
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BORGOSESIA: Corradini
BRA: Mellano
CUNEO: L'Ippogrifo, Moderna
NOVARA: La Talpa
TORINO: Artemide, Books Store, Campus, Celid, Claudiana, Coop-Cisl, Comunardi, Druetto, Feltrinelli, Fogola, Gambetta, Hellas, La Coupole, Moderna, Oolp. aut of, Paravia, Petrini, Spes, Stampatori Universitari, Vasquez, Zanaboni
PINEROLO: Elia Romano
VALENZA PO: Ricci
VERCELLI: Dialoghi

Val d'Aosta

AOSTA: Aubert
CHAMPOLUC: Livres et Music

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Rinascita
BRESCIA: Rinascita
CREMONA: La Rateale
MANTOVA: Luxembourg
MILANO: Clued, Clùp, Dello Spettacolo, Europa, Emporio Arconati, Feltrinelli, La Comune, Milano Libri, Tadino, Unicopli srl, Unicopli Cuem
PAVIA: L'Incontro
SUZZARA: Ulisse

Trentino Alto-Adige

TRENTO: Agostini

Veneto

BELLUNO: Mezzaterra
CONEGLIANO: Canova
FELTRE: Moderna
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Calusca, Cappelli, Feltrinelli, Liviana, Lib. Marsilio, Progetto
TREVISO: Canova, Centro Servizi Bibl.
VENEZIA: Cafoscarina, Il Fontego, Lamarmora, Grosso, Rinascita
VICENZA: Traverso

Friuli Venezia-Giulia

MONFALCONE: Rinascita
TRIESTE: Moderna, Morgana, Italo Svevo
UDINE: Coop. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

GENOVA: Athena, Feltrinelli, Liguria Libri, Sileno
IMPERIA: La Talpa
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Del Mastro
SANREMO: Sanremo Libri
SESTRI LEVANTE: Omnia

Emilia-Romagna

BOLOGNA: Bolognina, CDF, Feltrinelli, Ingr. Libri, Minerva, Novissima, Nuova Edigross, Parolini, Zanichelli
CARPI: Coop. Rinascita
FAENZA: Incontro
FERRARA: Centro Controinformazione, Spazio Libri
FORLÌ: Foschi
MODENA: Coop. Rinascita, Galileo
PARMA: Feltrinelli, Pellacini Francesco
PIACENZA: Neruda
RAVENNA: Coop. Rinascita
REGGIO EMILIA: Cagossi e Bertoni, Del Teatro Dinasi, Nuova Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Caimi, La Moderna

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita, Semprepiovi
FIRENZE: Alfani, Del Porcellino, Feltrinelli, GPL, Int Seeber, Pellicini, Rinascita, Salimbeni, S. Marco, Uncini
FORTE DEI MARMI: Apolloni
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Mondadori per voi
MASSA: Gasperini
MONTECATINI: Vezzani
PISA: Goliardica, Vallerini
PISTOIA: Dello Studente
SESTO FIORENTINO: La Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro

Marche

ANCONA: Fagnani Ideale, Fornasiero
ASCOLI PICENO: Rinascita
CIVITANOVA: Rinascita
JESI: Cattolica, Incontri
MACERATA: Piaggia Floriani
PESARO: Campus
SENIGALLIA: Emme, Sapere Nuovo
URBINO: Cueu, Goliardica Balestrieri

Umbria

FOLIGNO: Carnevali
ORVIETO: Fusari
PERUGIA: L'Altra, Le Muse, Simonelli
TERNI: Alterocca, Goldoni

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Asterisco, Feltrinelli via Del Babuino, Feltrinelli via E. Orlando, Gremese, Leuto, Librars e Antiquaria, Micene, Mondoperaio, Paesi Nuovi, Rinascita, Rizzoli, Scienze e Lettere, Supermercato Messaggerie, Uscita
VITERBO: Etruria

Molise

BENEVENTO: Chiusolo, Coop. Nuovo Politecnico

Campania

AVELLINO: Petrozziello, Potlacht. 80
NAPOLI: De Simone, Democ. Sapere, Esposito, Federico Volante, Ferraro Fratelli, Guida Alfredo, Guida Mario, Guida Raffaele, Loffredo, Marotta, Minerva, NES
TORRE ANNUNZIATA: Sorrentino
TORRE DEL GRECO: Alfabeta

Calabria

CATANZARO: Villa
COSENZA: Universitas Domus
LAMEZIA TERME: Sagio Libri
NICASTRO: Minerva
VIBO VALENTIA: Mobilio

Sicilia

ACIREALE: Bonanno
CALTANISSETTA: Sciascia Paolo, Sciascia Salvatore
CAPO D'ORLANDO: Longo
CATANIA: Bonaccorso, La Cultura, Minerva, Nuova Cultura
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Flaccovio S.F., L'Aleph, La Nuova Presenza, Lib. Sciuti

Sardegna

CAGLIARI: Biblos, Cuec, Il Bastione
NUORO: Coop. Novecento
SASSARI: Nonis Vittorio

Svizzera

LUGANO: La Talpa

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono ancora disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (IVA inclusa), indicato a fianco di ciascuna:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

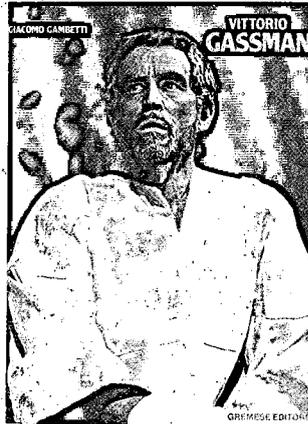
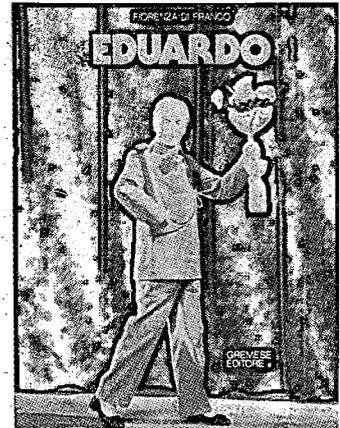
STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito,* L. 10.000.
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone,* L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista,* L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America,* L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo,* L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934,* L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche,* L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale,* L. 12.000
9) Tito Perlini: *Scuola di Francoforte, indµstria cultura e spettacolo,* L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano,* L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema,* L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film,* L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira,* L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68,* L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante,* L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco,* L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale,* L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74,* L. 12.000
19) Dante Cappelletti:: *Canzonissima '71,* L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese,* L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia,* L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica,* L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini,* L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma,* L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76,* L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti,* L. 12.000

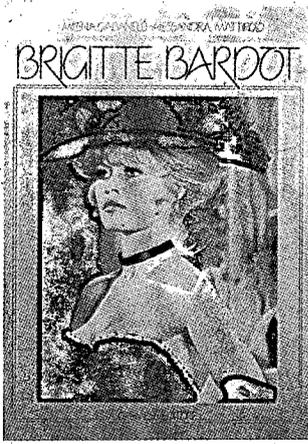
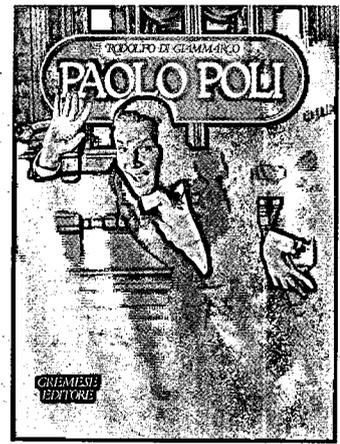
Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film,* L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori,* L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico,* L. 5.000
Nikolaj Abramov: *Dziga Vertov,* L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma,* L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tenica della musica nel film,* L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film,* L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini,* (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000.
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini,* (bross.) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia,* L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema,* L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo,* L. 15.000

LE STELLE FILANTI

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

NOVITÀ

L. 30.000

L. 24.000

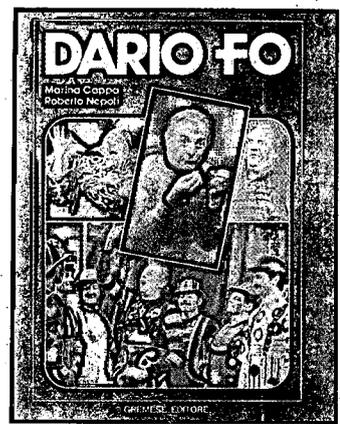
NUOVA EDIZIONE

L. 32.000

L. 24.000

Premio Diego Fabbri 1985

L. 30.000

L. 30.000

TEATRO ITALIANO

L. 22.000

L. 28.000

L. 22.000

Nelle stesse collane:

ISA MIRANDA **(L. 24.000)**
ALIDA VALLI **(L. 24.000)**
TOTÒ **(L. 28.000)**
JOHN WAYNE **(L. 24.000)**
MARLON BRANDO **(L. 24.000)**
RITA HAYWORTH **(L. 24.000)**

NINO MANFREDI **(L. 24.000)**
CLARK GABLE **(L. 24.000)**
ELVIS PRESLEY **(L. 24.000)**
MARILYN MONROE **(L. 25.000)**
AMEDEO NAZZARI **(L. 30.000)**
GIORGIO STREHLER **(L. 25.000)**

ALBERTO SORDI **(L. 24.000)**
MARCELLO MASTROIANNI **(L. 24.000)**
GINA LOLLOBRIGIDA **(L. 24.000)**
INGRID BERGMAN **(L. 24.000)**
PIER PAOLO PASOLINI **(L. 30.000)**
ROBERT ALTMAN **(L. 25.000)**